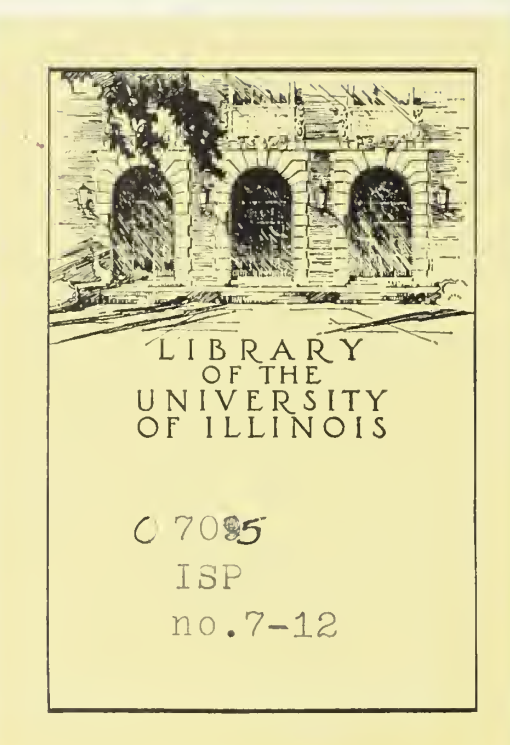

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS





Фарфоръ большого огня, времени Имп. Николая II.
Porcelaine flammée grand feu, sous Nicolas II.



ИСКУССТВО

и

Художественная Промышленность

1899. № 7.

Art et Industrie.

Содержание 5-го выпуска. — Sommaire de la 5-me livraison.

АПРѢЛЬ.

AVRIL.



Рѣзное раскрашенное украшеніе старой русской работы.
Ornement sculpté et peint, ancien travail russe.

ИСТОРИЧЕСКІЙ МУЗЕЙ ВЪ МОСКВѢ,

статья В. И. СИЗОВА.

Въ Москвѣ, на Красной площади, между Иверскими и Никольскими воротами, обращаетъ на себя особое вниманіе своими оригинальными формами—массивное зданіе Историческаго музея, выходящее фасадомъ къ храму Василія Блаженнаго. Постройка этого зданія, возведенная инженеромъ Семеновымъ, производилась по замысламъ и рисункамъ покойнаго художника Шервуда, старавшагося придать внѣшнему виду этого сооруженія стиль русскихъ построекъ XVI в. Такое благое намѣреніе художника согласовалось съ характеромъ зданій, окружающихъ Красную площадь, но выразилось главнымъ образомъ лишь въ архитектурныхъ деталяхъ этого сооруженія.

Самая идея созданія Русскаго Историческаго музея зародилась еще во время Политехнической выставки 1872 г. въ Москвѣ. Тогда же, первымъ зерномъ будущихъ его коллекцій сдѣлалась имѣвшая несомнѣнно историческое значеніе коллекція предметовъ, составлявшихъ такъ называемый «Севастопольскій отдѣлъ» той выставки. Хотя самое зданіе начало строиться по инціативѣ нѣкоторыхъ частныхъ лицъ (главнымъ образомъ Чепелевскаго) и даже на частныя средства, но вскорѣ Музей былъ принятъ подъ покровительство Наслѣдникомъ Цесаревичемъ Александромъ Александровичемъ. Заботы частныхъ лицъ о сооруженіи и организаціи его не могли привести эту постройку къ успѣшному окончанію и потому, по вступленіи на престолъ Императора Александра III, казна взяла судьбу этого учрежденія въ свои руки. Съ переходомъ его въ казну и съ назначеніемъ Великаго Князя Сергія Александровича его предсѣдателемъ, товарищемъ же Его Императорскаго Высочества—графа А. С. Уварова, существенно измѣнился и самый планъ организаціи Музея, во внутренней отдѣлкѣ котораго выступилъ на первое

Musée historique de Moscou, par V. I. Sizoff.



Внѣшній видъ Музея. — Vue extérieure du Musée.

мѣсто прежде проектированный художественно-декоративный стиль, долженствовавшій символизировать различныя данныя и условія исторической жизни Россіи, изображенныя съ субъективной точки зрѣнія.

И такъ, первое опредѣленіе болѣе серьезныхъ научныхъ задачъ Музея и, соотвѣтственно съ ними, вся его организація связаны главнымъ образомъ съ именемъ гр. Уварова, точно также, какъ въ настоящее время дальнѣйшее развитіе этого дѣла принадлежитъ заботамъ И. Е. Забѣлина.

По своему настоящему характеру, Музей считаетъ своей задачей собирать и распредѣлять въ систематическомъ порядкѣ всякаго рода вещественные памятники старины, относящіеся ко всей территоріи, занимаемой въ наше время Русскимъ государствомъ, что и даетъ Музею значеніе національнаго,—въ этомъ-то смыслѣ онъ и называется «Россійскимъ».

Современемъ, при окончательномъ своемъ устройствѣ, онъ долженъ изображать собою весь постепенный ходъ культурной жизни нашей страны, представленный наиболѣе характерными памятниками старины, собранными въ немъ и размѣщенными въ хронологическомъ порядкѣ по заламъ, изъ коихъ каждая, по своей внутренней отдѣлкѣ, включая туда въ нѣкоторыхъ случаяхъ и мебель, должна отличаться стилемъ той именно эпохи, которая выражается въ выставленныхъ тамъ коллекціяхъ старинныхъ предметовъ. Несомнѣнно, такая связь орнаментаціи залъ съ находящимися въ нихъ коллекціями должна производить цѣльное и яркое впечатлѣніе художественнаго вкуса извѣстной эпохи и извѣстной народности Россіи. При составленіи рисунковъ для орнаментаціи залъ, задача архитектора А. П. Попова прямо сводилась къ выбору и комбинированію изображеній и украшеній, взятыхъ съ наиболѣе характерныхъ для каждой эпохи архитектурныхъ памятниковъ, либо такихъ орнаментованныхъ предметовъ, гдѣ художественный стиль времени выразился наиболѣе характернымъ образомъ.



Главный входъ въ Музей — со стороны Красной площади. Чрезъ дубовый тамбуръ, богато украшенный рѣзьбой въ стилѣ извѣстнаго «мѣста Мономаха» въ Успенскомъ соборѣ, посѣтитель входитъ въ обширныя сѣни или вестибюль, съ тремя высокими продольными нефами, изъ которыхъ средній, болѣе широкій и глубокій, обнимающій собою высоту двухъ этажей—цокольнаго и перваго, отдѣляется отъ узкихъ боковыхъ рядами столбовъ и арками, причемъ изъ средняго нефа къ этимъ боковымъ ведутъ снизу двѣ бѣломраморныя лѣстницы, съ двумя выступами изъ темнаго мрамора, на коихъ, какъ на пьедесталахъ, помѣщаются два бронзовыхъ льва; послѣдніе, будучи выполнены въ стилѣ львовъ, украшающихъ «Красное крыльцо» Кремлевскаго дворца, держатъ щиты, украшенные иниціалами двухъ Императоровъ, основателей Музея: Александра II, въ присутствіи котораго была совершена закладка, и Александра III, при которомъ совершилось открытіе. Имена тѣхъ же Императоровъ упоминаются и на мраморной доскѣ, находящейся на цокольной стѣнѣ между двумя лѣстницами и представляющей собою лѣтопись первыхъ шаговъ исторіи самого Музея. Нижняя цокольная часть вестибюля отдѣлана темно-вишневымъ и желтымъ мраморомъ или подъ мраморъ; столбы и стѣны расписаны по свѣтло-желтому фону травами въ русскомъ стилѣ XVI—XVII вв., а плафонъ по голубому фону украшенъ изображеніемъ родословнаго древа русскихъ царей и князей, представленныхъ въ овальныхъ медальонахъ. Идея самого древа заимствована главнымъ образомъ со стѣнописи, украшающей потолокъ паперти

Главная лѣстница Музея. — Escalier d'honneur du Musée.

храма Новоспасскаго монастыря въ Москвѣ. Въ тѣхъ же сѣняхъ, рѣзные изъ камня наличники дверей, ведущихъ въ залы перваго этажа Музея, — суть копіи съ наличниковъ старинныхъ храмовъ Москвы и Владимірской губерніи, относящихся преимущественно къ XVII в.; большія двери средняго входа, напротивъ тамбура, покрытыя желѣзной вороненой броней съ прорѣзными мишенями, подложенными цвѣтной фольгой, представляютъ копіи старинныхъ дверей въ церкви с. Горохова, Владимірской губерніи, и производятъ весьма стильное и эффектное впечатлѣніе. Въ общемъ, эти парадныя сѣни указываютъ на преобладающій интересъ памятниковъ русскаго художественнаго творчества, выразившагося съ особенной силой въ XVI и XVII вѣкахъ.



Для систематическаго обзора залъ, расположенныхъ послѣдовательно, въ хронологическомъ порядкѣ, слѣдуетъ, войдя въ правую боковую дверь, ознакомиться съ первыми двумя, гдѣ собраны коллекціи, относящіяся къ т. н. «каменному вѣку». Первая зала посвящена предметамъ изъ Азіятской Россіи. Но болѣе интереса представляетъ, безъ сомнѣнія, вторая круглая зала, весьма характерно представляющая культуру каменнаго вѣка, хотя преимущественно и болѣе поздняго, т. е. неолитическаго. Стѣны этой залы напоминаютъ своимъ сѣрымъ цвѣтомъ—цвѣтъ сѣрой скульптурной глины, рамки же живописныхъ фризовъ, а также наличники оконъ и дверей окрашены подъ цвѣтъ обожженой глины или терракотты. Орнаментація этихъ рамокъ и бордюровъ, какъ и мозаичнаго пола, состоитъ изъ характернаго геометрическаго или примитивнаго орнамента, мотивы котораго взяты съ орнаментовъ глиняной посуды того времени. Гончарныя издѣлія эпохи каменнаго вѣка представляютъ въ своей орнаментаціи первые проблески художественнаго творчества человѣка, лишь иногда дополняемые рѣдкими издѣліями изъ кости.

Самымъ лучшимъ украшеніемъ этой залы, притомъ весьма поучительнымъ для публики, служитъ талантливо исполненный В. М. Васнецовымъ живописный фризъ, раздѣленный на двѣ части или картины. Первая, наиболѣе длинная, часть представляетъ рядъ бытовыхъ сценъ изъ жизни людей «каменнаго вѣка», послѣдовательно и мастерски сгруппированныхъ. У лѣваго угла картины группа женщинъ занята изготовленіемъ одеждъ изъ звѣриныхъ шкуръ и кормленіемъ дѣтей; здѣсь пещера на заднемъ планѣ характеризуетъ примитивное жилище человѣка. Далѣе, художникъ изобразилъ возвращеніе съ охоты дикарей и самую охоту, служившую тогда, вмѣстѣ съ рыболовствомъ, главнымъ средствомъ для добыванія пищи; здѣсь же на первомъ планѣ группа дикарей занята изготовленіемъ наконечниковъ стрѣлъ и копій изъ кремня. Съ самымъ способомъ употребленія этого рода оружія знакомитъ зрителя стоящая вблизи группы мощная фигура примитивнаго богатыря—героя, быть можетъ будущаго вождя племени или царя: его вооруженіе, состоящее изъ копья и топора, уже вполнѣ приспособлено къ бою. Среди слѣдующей группы людей, сидящихъ на землѣ и старательно вылѣпливающихъ изъ глины сосуды, выдѣляется худая и косматая фигура примитивнаго художника-орнаментиста, украшающаго орнаментомъ изготовленный другими сосудъ. Весьма живописная группа занята добываніемъ огня—этой благодѣтельной и божественной стихіи, открывшей примитивному человѣку необозримые горизонты для прогресса: бородатый, сѣдовласый старикъ, типъ первобытнаго жреца, служителя чудесныхъ силъ природы, сосредоточенно занятъ треніемъ куска дерева о пень; мальчикъ, стоящій на колѣняхъ, съ восторгомъ въ глазахъ раздуваетъ появившуюся искру пла-

мени, а ветхая старуха съ благоговѣніемъ ожидаетъ появленія благотворнаго для нея источника тепла. Вообще эта группа весьма характерно поясняетъ значеніе огня для примитивной жизни дикаря. Очень живо представлена далѣе сцена рыбной ловли и сцена борьбы съ мамонтомъ, котораго людямъ удалось наконецъ загнать въ прикрытую хворостомъ яму: этой борьбѣ художникъ сумѣлъ придать драматическія черты. Отдѣльное, небольшое полотно фриза изображаетъ окончательный моментъ этой борьбы—торжество или оргію дикарей, побѣдителей страшнаго мамонта: они досыта наѣлись его мяса и выражаютъ довольство сытыхъ людей плясками подъ мѣрные удары обглоданныхъ костей животнаго и мѣрными возгласами,—такъ изобразилъ здѣсь художникъ начало музыки, пѣсни и пляски.

Этотъ живописный фризъ, столь талантливо и обдуманно написанный, вноситъ много жизненнаго интереса въ самыя коллекціи каменнаго вѣка, распредѣленныя главнымъ образомъ въ четырехъ витринахъ, соотвѣтствующихъ бассейнамъ четырехъ Русскихъ морей. Эти коллекціи знакомятъ съ типичными формами каменныхъ орудій и съ орнаментаціей гончарныхъ издѣлій. Особая витрина даетъ возможность ознакомиться и съ русской фауной той отдаленной эпохи; тутъ находятся, напр.: часть черепа древняго быка, зубъ молодого мамонта, зубъ носорога, отысканные у р. Клязьмы (с. Карачарово, имѣнье гр. Уварова), и эти предметы, найденные вмѣстѣ съ отбивными кремневыми орудіями и орнаментованными черепками глиняной посуды, свидѣтельствуютъ о существованіи названныхъ животныхъ, современныхъ или почти современныхъ людямъ каменнаго вѣка въ области р. Клязьмы.

Если въ этой залѣ «каменнаго вѣка» художественное творчество дикаря и изображается намъ еще въ видѣ первыхъ дѣтскихъ шаговъ, свидѣтельствующихъ, однако, о несомнѣнной потребности человѣка къ чему-то художественному, то въ слѣдующей третьей залѣ, посвященной эпохѣ знакомства съ металлами, въ художествѣ и въ техникѣ вещей замѣчается значительный прогрессъ, обусловленный уже самымъ процессомъ изготовленія металлическихъ, мѣдныхъ и бронзовыхъ, отливныхъ орудій. Самые карнизы, наличники дверей и оконъ этой залы, отдѣланные подъ бронзу, уже знакомятъ посѣтителя съ новыми, болѣе разнообразными мотивами орнаментаціи, съ весьма характерными изображеніями животныхъ, скопированными съ бронзовыхъ издѣлій Сибири и, въ особенности, Кавказа. Переходную стадію отъ каменнаго вѣка къ бронзовому или металлическому представляетъ помѣщенная въ этой залѣ весьма интересная коллекція кремневыхъ орудій и глиняныхъ сосудовъ, найденныхъ въ Ярославской губерніи, въ д. Фатьяново, при проведеніи тамъ желѣзной дороги. Въ отличной полировкѣ топоровъ этой коллекціи, въ правильности и чистотѣ формъ, въ выдѣлкѣ тонкихъ глиняныхъ шарообразной формы сосудовъ, густо покры-

тыхъ линейнымъ орнаментомъ, наконецъ, въ обиліи украшеній или подвѣсокъ, сдѣланныхъ изъ звѣриныхъ зубовъ,—сказывается зрѣлая пора каменнаго вѣка, послѣдняя стадія его культурнаго развитія: уже въ одномъ изъ медвѣжьихъ зубовъ замѣчается здѣсь бронзовое колечко, которое указываетъ на знакомство съ бронзой и на начало новой бронзовой или, вообще, металлической культуры. Подобнымъ переходнымъ характеромъ отличается и коллекція предметовъ, добытыхъ изъ кургановъ Воронежской губерніи: здѣсь мѣдные плоскіе наконечники дротиковъ или стрѣлъ сохраняютъ еще форму каменныхъ орудій этого рода, не вышедшихъ еще изъ употребленія, такъ какъ, вмѣстѣ съ мѣдными стрѣлами, найдены тутъ и кремневыя, по формѣ весьма сходныя съ первыми. Выставленныя въ этой залѣ формы для отливки бронзовыхъ орудій и украшеній, изъ Южной Россіи, даютъ поводъ предполагать большую распространенность въ то время наиболѣе красивыхъ орудій и украшеній среди массы, такъ какъ изготовленіе формъ и самое ихъ изобрѣтеніе попадало спеціально въ руки мастеровъ, способныхъ къ такого рода художественному творчеству и знавшихъ хорошо технику металлическаго дѣла; отливка же этихъ предметовъ въ большомъ количествѣ экземпляровъ популяризировала ихъ художественный вкусъ. По коллекціи самыхъ предметовъ, относящихся къ чисто-бронзовому вѣку, кромѣ означенныхъ формъ, мы почти не встрѣчаемъ въ этой залѣ, и это потому, что т. н. «бронзовый вѣкъ» до сихъ поръ весьма слабо обозначается лишь весьма рѣдкими находками на почвѣ Россіи.

Болѣе же позднее, переходное время бронзоваго вѣка, когда, при господствѣ издѣлій изъ бронзы, уже начинаетъ появляться желѣзо, хотя и въ особыхъ случаяхъ, преимущественно какъ драгоцѣнный и рѣдкій металлъ,—представлено въ той залѣ весьма богато. Въ этомъ отношеніи, кромѣ небольшой коллекціи бронзовыхъ вещей изъ Сибири, особенно интересна богатая коллекція предметовъ изъ могильника Кобани, въ Осетіи, и находка покойнымъ Ю. Д. Филимоновымъ у станціи Казбекъ клада, состоящаго изъ цѣлой массы бронзовыхъ вещей, весьма оригинальныхъ по своему стилю. Тѣмъ же ученымъ сдѣланы и первыя научныя раскопки въ Кобаньскомъ могильникѣ. Изъ числа предметовъ послѣдняго, занимающихъ цѣлый рядъ витринъ, особенно выдѣляются, по своимъ варварски преувеличеннымъ размѣрамъ, большія булавки, съ одного конца плоскія, представляющія форму лопатки и находимыя всегда по двѣ подъ головами женскихъ скелетовъ; далѣе, спиральные витые браслеты, привѣски изъ бронзы, изображающія различныхъ звѣрей и птицъ; наконецъ, замѣчательные по красотѣ формъ, небольшого размѣра топорики съ закругленными лезвіями, съ оригинальными изображеніями звѣрей на поверхности. Въ этой, по преимуществу бронзовой, культурѣ на начало знакомства съ желѣзомъ указываютъ поясныя широ-



Бронзовое навершіе (ст. Казбекъ).
Pendeloque en bronze (Kazbek).

кія пряжки, сдѣланныя изъ бронзы, но украшенныя инкрустаціями изъ желѣза, изображающими ромбы: желѣзо, очевидно, фигурируетъ здѣсь въ качествѣ рѣдкаго драгоцѣннаго металла. Модели, выставленныя въ витринахъ, наглядно знакомятъ зрителей съ устройствомъ гробницъ въ названномъ могильникѣ, съ положеніемъ скелетовъ и съ мѣстонахожденіемъ на изогнутыхъ скелетахъ самыхъ вещей.

У стѣны, украшенной превосходно исполненною рельефною картою Кавказа, размѣщена въ витринахъ большая коллекція бронзовыхъ вещей изъ того клада, который найденъ Филимоновымъ близъ станціи Казбекъ. Среди этихъ предметовъ особенное вниманіе обращаютъ на себя бронзовыя «навершія», состоящія изъ втулки или трубки, для надѣванія на палку, и цѣлой системы роговъ и колокольцевъ, украшенныхъ фигурными изображеніями религіознаго значенія. Очень характерны головки муловъ, украшающихъ бляхи отъ конской упряжи, и пряжки съ весьма оригинальнымъ орнаментомъ изъ зигзаговъ, напоминающимъ орнаментъ мидо-персидскихъ построекъ. Кромѣ этихъ украшеній, связанныхъ по стилю съ древнеазіятской культурой, слѣдуетъ упомянуть еще о серебряной чашѣ, съ оброненными изображеніями растеній и птичьихъ головъ, исполненныхъ въ древнемъ стилѣ финикійскихъ или сирійскихъ издѣлій. По характеру сохранившейся на чашѣ арамейской надписи, сосудъ этотъ можно отнести къ IV в. до Р. Х. — Большая коллекція предметовъ изъ другихъ могильниковъ Осетіи: Комунты, Чми, Комбульты и др., относится уже къ болѣе позднимъ временамъ, такъ какъ одиѣ находки монетъ указываютъ здѣсь на VI, VII вв. по Р. Х. и даже позднѣйшіе; но многіе предметы, какъ, напр.: бронзовые кинжалы, топоры, головныя женскія булавки, сохраняютъ еще болѣе древній типъ вещей Кобаньскаго могильника. Очень ярко выражается здѣсь, во многихъ вещахъ, любовь къ украшенію предметовъ—изображе-

Серебряная чаша (ст. Казбекъ)
Soucoupe en argent (Kazbek).



Бронзовый топорикъ изъ Кобаньскаго могильника.
Hache en bronze (nécropole de Koban).

ніями звѣрей, преимущественно оленей, горныхъ козловъ, придающими этимъ принадлежностямъ оружія и украшеніямъ — странный вычурный характеръ, часто затемняющій даже практическое назначеніе вещей. Многія издѣлія, украшенныя эмалью и цвѣтными стеклами, напоминаютъ тотъ т. н. «готскій стиль» и эпоху переселенія народовъ. Особенно большое количество весьма разнообразныхъ бусъ, свѣтлозеленыхъ, изъ египетской касты священныхъ жуковъ или «скарабеевъ», — свидѣтельствуетъ о живыхъ сношеніяхъ жителей тѣхъ мѣстъ съ побережьемъ Сиріи и съ Александріей, откуда въ тѣ времена пріѣзжали къ Кавказскимъ берегамъ цѣлые корабли, нагруженные бусами. Сношенія съ Сассанидами и съ Византіей обозначаются, напротивъ, находками монетъ, перстней съ различными камнями и, наконецъ, предметами христіанскаго культа, какъ, напр.: фрагментами костяной писциды, украшенной рельефными священными изображеніями византійскаго мастерства (найдено въ могильникѣ близъ Нальчика).

Глиняный сосудъ изъ Осетіи.



Terre cuite d'Ossetie.

Богатыя и разнообразныя коллекціи древностей съ Кавказа дополняются двумя высокими витринами, въ которыхъ находятся модели современныхъ жилищъ обитателей различныхъ Кавказскихъ мѣстностей. Нѣкоторыя изъ этихъ жилищъ представляютъ интересъ археологическій, потому что сохраняютъ до сихъ поръ традиціи древнихъ временъ: для примѣра укажемъ на модель деревенской сакли сванета, построенной изъ камня, со стоящею возлѣ каменной башней, которая служила въ прежнія эпохи надежнымъ убѣжищемъ для всей семьи во время непріятельскихъ вторженій. Такія высокія четырехгранныя башни, построенныя у каждой сакли, придаютъ оригинальный видъ сванетской деревнѣ и, въ отдѣльности, напоминаютъ средневѣковые «донжоны». Эта, прекрасно выполненная г. Вырубовымъ, интересная коллекція моделей получена Историческимъ Музеемъ въ даръ отъ Государя Императора послѣ посѣщенія Его Величествомъ Кавказа, еще въ бытность Наслѣдникомъ Цесаревичемъ.



Коллекціи древностей, размѣщенныя въ вышеописанныхъ первыхъ трехъ залахъ Музея, не относятся еще къ народности восточно-славянской или

русской: древнѣйшіе памятники собственно русскаго народа сосредоточены въ слѣдующихъ двухъ залахъ — 4-й и 5-й, гдѣ эти древности, весьма естественно, занимаютъ первенствующее положеніе по отношенію къ коллекціямъ, добытымъ изъ могильниковъ сосѣдей-инородцевъ. Въ названныхъ двухъ залахъ, собранія русскихъ древностей изъ курганныхъ могильниковъ и городищъ, относящихся большею частью ко временамъ языческимъ, распредѣлены, также какъ и древности современныхъ русскимъ славянамъ сосѣдей-инородцевъ, — по водоемамъ нашихъ главныхъ рѣкъ: напр., по лѣвымъ отъ входа стѣнамъ двухъ залъ, выставленныя въ витринахъ коллекціи относятся къ теченію р. Днѣпра, такъ что древности, найденныя ближе къ устью Днѣпра, расположены уже у входа въ эллино-скиѳскую или 6-ю залу; выставленныя же по правымъ стѣнамъ залъ коллекціи принадлежатъ къ теченію р. Волги; оно прерывается коллекціями Пермскаго края и Сибири, тоже подходящими къ дверямъ помянутой 6-й залы. Рядъ витринъ, стоящихъ посреди залъ, заключаетъ въ себѣ собраніе древностей, относящихся къ бассейну Балтійскаго моря и къ притокамъ главныхъ рѣкъ. Кромѣ того, средина 5-й залы занята витринами, заключающими въ себѣ богатое собраніе древностей проф. Самоквасова. Обѣ залы, представляющія своими коллекціями полный разцвѣтъ металлическаго вѣка, украшены орнаментаціей, мотивы которой заимствованы изъ наиболѣе характерныхъ украшеній, относящихся къ той эпохѣ и къ различнымъ народностямъ.

Карнизы, наличники дверей и оконъ 4-й залы, окрашенной въ темно-красный цвѣтъ («бордо»), воспроизводятъ главнымъ образомъ мотивы такъ-называемыхъ мерянскихъ украшеній и, своей позолотой, хорошо гармонируютъ со стѣнами залы. Почти вся лѣвая отъ входа стѣна этой залы занята двумя большими картинами проф. Семирадскаго, тоже въ стильныхъ позолоченныхъ лѣпныхъ рамахъ.

Обѣ картины написаны въ спокойныхъ тонахъ, подражающихъ фресковой живописи («au gluten») и представляютъ, своими сюжетами, древне-русскіе погребальные обряды по описаніямъ араба Ибнъ-Фадлана и византійца Льва-Діакона Калойскаго. Первая картина, иллюстрирующая текстъ Ибнъ-Фадлана, изображаетъ тотъ моментъ погребенія знатнаго «Руса» въ Болгарахъ-Камскихъ, когда покойника, богато одѣтаго въ новое парчевое платье, уже посадили на вытащенную изъ воды большую лодку, подперли его подушками и окружили принадлежащими ему любимыми вещами и служившими ему, теперь уже убитыми, животными — быкомъ и боевыми конями. Молодая женщина, одна изъ женъ покойнаго, долженствующая умереть вмѣстѣ съ хозяиномъ рѣчного каравана судовъ, держа въ рукахъ кубокъ, поетъ прощальную съ жизнью пѣснь, а старуха («Ангелъ смерти») торопитъ ее скорѣе кончать пѣсню и входить въ лодку, гдѣ двое мужчинъ уже собира-



4-я зала Музея, съ фресками проф. Семирадскаго. — 4-me Salle du Musée, avec des fresques du prof. Siemiradzki.

ются убить ее; изъ нихъ молодой смотритъ видимо съ сожалѣніемъ на красавицу, обреченную на гибель. Толпа русовъ окружаетъ костеръ, сложенный вокругъ лодки, и одинъ изъ родственниковъ умершаго, стоящій впереди толпы, уже готовится зажечь его; между тѣмъ воины производятъ шумъ своимъ оружіемъ, чтобы этимъ самымъ заглушить стоны и рыданія идущей на смерть молодой женщины и ея подругъ. Жестокость этой языческой погребальной сцены какъ бы смягчается ея религіознымъ значеніемъ, которое олицетворяется фигурой старца, поющаго подъ звуки струннаго инструмента гимнъ богамъ.

Другая картина Семирадскаго, иллюстрирующая текстъ Льва-Діакона, также изображаетъ сцену погребенія, но происходящую у стѣнъ Доростола, въ странѣ болгаръ Дунайскихъ, гдѣ въ тихій вечеръ, при восходѣ луны надъ рѣкой, воины Святослава сожигаютъ на кострахъ своихъ убитыхъ въ бою товарищей, вмѣстѣ съ захваченными плѣнными, которые, какъ военная до-

бича, должны и на томъ свѣтѣ служить въ качествѣ рабовъ храбрымъ русскимъ. Погребальный обрядъ осложняется здѣсь бросаньемъ въ Дунай пѣтуховъ, а также и дѣтей, отнятыхъ у плѣнныхъ матерей и приносимыхъ въ жертву Дунаю-рѣкѣ.

Обѣ картины наглядно знакомятъ насъ такимъ образомъ съ тѣми погребальными обрядами, свидѣтелями которыхъ на Камѣ и на Дунаѣ были арабъ и грекъ—писатели X-го вѣка. Къ той же эпохѣ X-го вѣка по большей части относятся и собранія курганныхъ вещей, помѣщенныя въ витринахъ подъ картинами Семирадскаго, съ которыми эти вещи находятся въ живой связи, такъ какъ раскопки кургановъ, откуда добыты выставленныя коллекціи, подтверждаютъ разсказы помянутыхъ писателей. Въ этомъ отношеніи особенный интересъ представляетъ богатое собраніе предметовъ изъ обширнаго курганнаго могильника, находящагося у деревни Гнѣздово, на правомъ берегу Днѣпра, близъ Смоленска, — мѣстности, давно уже извѣстной по находкѣ тамъ богатаго клада серебряныхъ вещей, хранящагося въ Императорскомъ Эрмитажѣ. Раскопки этого могильника указали на тотъ фактъ, что древніе языческіе обитатели этой мѣстности сожигали своихъ покойниковъ, а вмѣстѣ съ ними любимыя вещи и животныхъ — барановъ, собакъ, пѣтуховъ, лошадей; среди предметовъ этой многочисленной коллекціи, между прочимъ, можно встрѣтить желѣзную оковку шкатулки, расписную тарелку, бронзовую лампочку, изображающую женскую головку, украшенную бирюзой, складные вѣсы и гирьки или разновѣски, не говоря уже о женскихъ украшеніяхъ и объ оружіи.

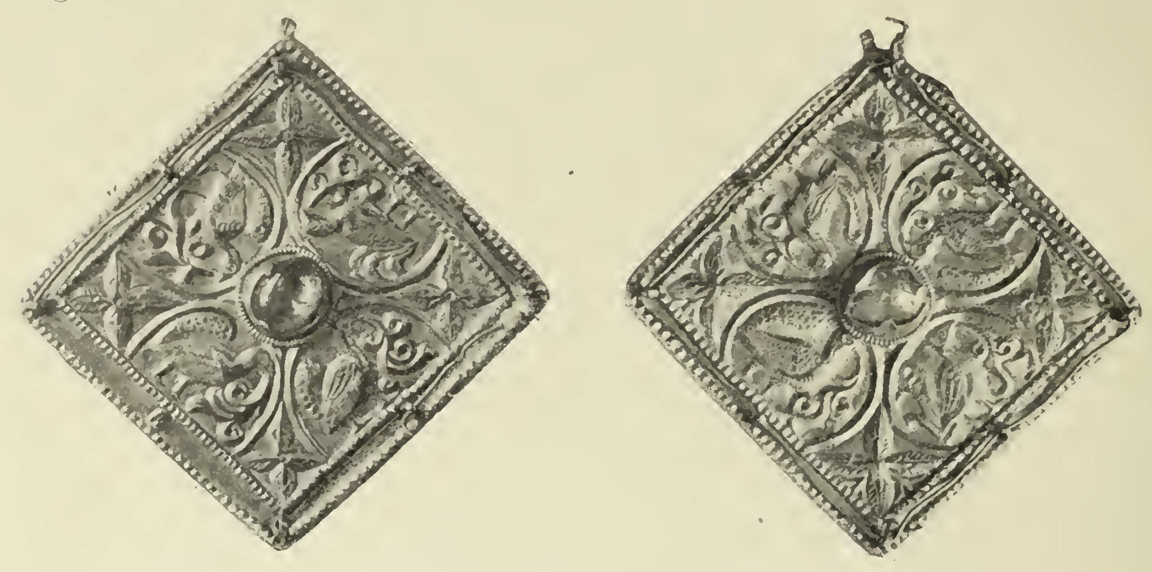
Выставленныя въ витринахъ модели кургановъ, благодаря ихъ разрѣзамъ, даютъ возможность наглядно ознакомиться съ ихъ внутреннимъ устройствомъ и съ варіантами тѣхъ погребальныхъ обрядовъ, когда умершихъ предавали сожженію. Какъ въ этихъ вещахъ, такъ и въ описанныхъ выше картинахъ Семирадскаго, можно легко замѣтить ясно выраженный въ деталяхъ погребальныхъ обрядовъ матеріалистическій характеръ тогдашнихъ представленій о загробной жизни, которая является тамъ какъ бы продолженіемъ настоящей, а отсюда сказывается и потребность создать въ погребальномъ ритуалѣ иллюзію продолженія жизни умершаго. Нѣжность чувства къ покойному выражается въ трогательной заботливости, замѣчающейся нерѣдко въ обстановкѣ всего погребальнаго обряда. Выставленные въ витринѣ глиняные горшки были наполнены пережженными костями умершихъ. Найденныя въ курганахъ вещи и, въ особенности, монеты указываютъ на торговыя сношенія жителей той мѣстности съ отдаленными странами: такъ, найденныя тамъ въ большомъ количествѣ арабскія диргемы свидѣтельствуютъ о сношеніи черезъ Волгу съ отдаленнымъ Востокомъ, точно также, какъ большая часть украшеній, сдѣланныхъ изъ серебра, по

своей техникѣ и стилю, относится къ восточнымъ издѣлiямъ. О живыхъ сношенiяхъ съ побережьемъ Балтiйскаго моря и съ Скандинавiей можно предполагать по нѣкоторымъ украшенiямъ такъ называемаго «скандинавскаго стиля», весьма характернаго, служившаго, быть можетъ, оригиналомъ для подражанiй мѣстныхъ мастеровъ. Сношенiя съ Византiей подтверждаются не только находками византiйскихъ монетъ, но и орнаментацiей и самой формой многихъ украшенiй. По отношенiю къ языческой эпохѣ X в. особенный интересъ представляетъ помѣщенная въ особой витринѣ въ 5-й залѣ коллекцiя предметовъ изъ двухъ большихъ кургановъ «Черная могила» и «Гульбище», близъ Чернигова, раскопанныхъ проф. Самоквасовымъ: здѣсь шлемы, кольчуги, массивныя рукояти мечей, обдѣланныя въ серебро, серебряныя застежки, турьи рога для питья, украшенные серебряной золоченой оправой съ весьма интереснымъ орнаментомъ, и др. предметы служатъ богатымъ матерiаломъ для нашего представленiя о княжескомъ вооруженiи, одеждѣ и отчасти даже о бытовой обстановкѣ того времени. Подобнымъ характеромъ отличается и коллекцiя размѣщенныхъ въ среднихъ витринахъ 4-й залы вещей изъ кургановъ Приладожья, раскопанныхъ генераломъ Бранденбургомъ. Въ той же 4-й залѣ многiя коллекцiи курганныхъ предметовъ относятся къ тѣмъ курганамъ, въ которыхъ встрѣчалось не трупосожженiе, а погребенiе обыкновенное, и тогда предметы, находимые на скелетахъ, отличаются полной опредѣленностью своего практическаго назначенiя и сравнительно большей сохранностью, хотя инвентарь этихъ предметовъ относится исключительно къ одеждѣ и вооруженiю и, въ особенности, къ укра-

Турьи роги въ серебряной золоченой оправѣ изъ кургана близъ Чернигова (X в.).
Cornes d'ure, montées en argent doré, du X-me s. (trouvées près de Tschernigoff).

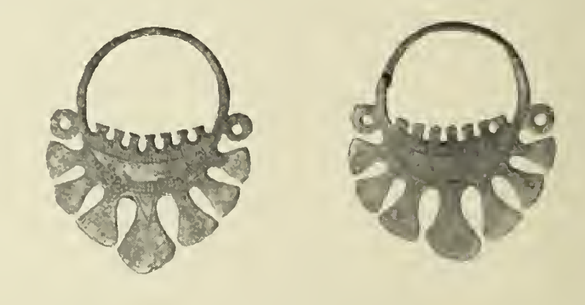


шеніямъ, находимымъ обыкновенно на женскихъ скелетахъ. На основаніи различнаго рода соображеній, эти курганы со скелетами могутъ быть отнесены къ болѣе позднему времени — къ XI и даже къ XII в., т. е. къ эпохѣ распространенія христіанства среди русскихъ-славянъ, хотя курганы эти и принадлежатъ еще славянамъ-язычникамъ.



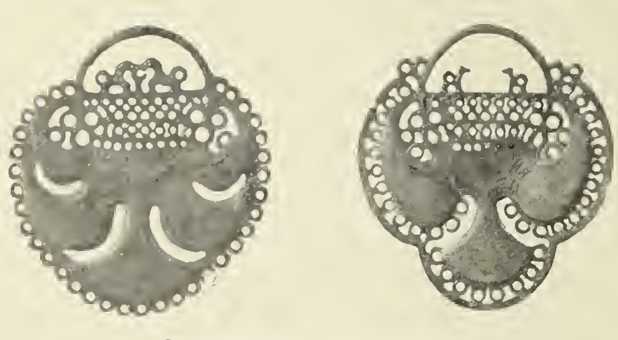
Золотыя, украшенныя сапфирами и жемчугомъ, застежки. (Ст. Романовская, Обл. В. Донского).
Agrafes en or, ornées de saphirs et de perles (Province de l'Armée du Don).

Многіе изъ предметовъ названныхъ коллекцій настолько оригинальны по своимъ художественнымъ формамъ и назначенію, что могутъ быть пріурочены не только къ славянской народности, но и къ извѣстной области: таковы, напр., височныя кольца т. н. «московскаго типа»; такія кольца особенно интересны изъ кургановъ Московской губерніи (раскопки В. К. Сергія Александровича) и изъ Тульской губ.



Височныя кольца поздняго московскаго типа.
Anneaux portés aux tempes, style moscovite.

Сравнивая характеръ вещей изъ этихъ кургановъ съ современными имъ предметами, добытыми изъ могильниковъ сосѣднихъ съ славянами инородцевъ, б. ч. финскаго племени, хоронившихъ своихъ покойниковъ безъ курганныхъ насыпей, б. ч. на песчаныхъ побережьяхъ рѣкъ: Оки, Цны, Волги,—нельзя не замѣтить большой разницы въ техникѣ, стилѣ и самомъ количествѣ вещей, сопровождавшихъ отдѣльнаго покойника въ могилу: въ вещахъ инородче-



Височныя кольца московскаго типа.
Anneaux portés aux tempes, style moscovite.

скихъ т. н. «мерянскаго типа», кромѣ замѣчательной любви къ обилію украшеній, сдѣланныхъ почти исключительно изъ бронзы, выдѣляется особенно характерная форма пряжекъ ажурныхъ, съ привѣсками изъ цѣпочекъ съ бубенцами или гусиными лапками на концахъ, производящими металлическій шумъ. Привѣски изъ трубочекъ встрѣчаются и на плоскихъ шейныхъ гривнахъ. Техника бронзовой проволоки въ простомъ геометрическомъ узорѣ является обычной въ разнаго рода украшеніяхъ, а также встрѣчаются украшенія изъ бронзовыхъ тонкихъ пластинъ, какъ, напр.: большія круглыя фибулы или застежки. Съ другой стороны, въ противоположность курганамъ славянскимъ, въ помянутыхъ коллекціяхъ почти не замѣчается серегъ, височныхъ колецъ, плетеныхъ шейныхъ гривенъ въ формѣ жгутовъ; весьма рѣдко попадаются и бусы съ привѣсками изъ монетъ. За то встрѣчаются исключительно у инородцевъ браслеты спиральные, напоминающіе типъ Кобаньскихъ браслетовъ Осетіи.



Гривна бронзовая Тамбовской губ.
Collier en bronze, gouv. de Tamboff.

Совершенно особый стиль и особый интересъ имѣетъ замѣчательная коллекція бронзовыхъ украшеній, найденныхъ въ одномъ городищѣ Калужской губерніи Н. И. Булычевымъ, въ видѣ клада. Украшенные «сухой» разноцвѣтной эмалью, эти предметы, по-своему стилю, относятся къ такъ называемымъ «готскимъ вещамъ», по времени же могутъ быть отнесены къ эпохѣ переселенія народовъ. Особенно красивы тутъ цѣпь съ эмалью, фибулы и браслеты. Большая коллекція вещей изъ могильника съ трупосожженіемъ, находящагося на лѣвомъ берегу Виндавы, въ Пассильнѣ, выдѣляется большимъ количествомъ мечей, сѣкиръ, копій и дротиковъ, и разнообразнымъ украшеніемъ конской сбруи; въ этомъ собраніи, рукояти мечей, лезвія сѣкиръ и желѣзныхъ вырѣзныхъ украшеній сбруи разукрашены накладнымъ и инкрустированнымъ серебромъ съ черневью (дамаскированіе или таушировка).

Пряжка бронзовая Тамбовской губ.
Agrafe en bronze, gouv. de Tamboff.

Коллекціи предметовъ по теченіямъ Днѣпра



Бронзовыя украшенія съ эмалью. «Готскаго стиля», Калужской губ. (находка г. Булычева).
Ornements en bronze émaillé, style des Goths, gouv. de Kalouga.

Серебр. сосудъ изъ Сибири (Тобольской губ.).
Coupe en argent, gouv. de Tobolsk.

Серебряное ожерелье, найденное близъ древняго Билярска (Казанской губ.).
Collier en argent, trouvé près de Bilarsk (gouv. de Kazan).

и Волги продолжаются и въ 5-й залѣ, окрашенной въ шоколадный цвѣтъ. Карнизы, наличники оконъ и дверей этой залы, напоминающіе своей окраской блестящее желѣзо, передаютъ мотивы сибирскихъ и сассанидскихъ вещей. Тутъ въ коллекціи вещей, принесенныхъ въ даръ проф. Самоквасовымъ, кромѣ уже упомянутыхъ нами, заслуживаютъ особаго вниманія собранія предметовъ изъ «Княжей горы»— городища на берегу Днѣпра, близъ Канева. Выставленные здѣсь серебряные браслеты въ формѣ жгутовъ, золотыя и серебряныя же серьги или височныя кольца, а также разнаго рода желѣзные предметы бытового характера рисуютъ намъ картину жизни въ Кіевской Руси, въ княжескій періодъ. Большой интересъ, по отношенію къ изученію формъ и техники заносимыхъ къ намъ украшеній, представляетъ коллекція вещей изъ «городища» Болгаръ и Билярска, откуда шли оживленныя торговыя сношенія съ Русью и откуда торговыми путями переходили въ Русь диргемы и арабескія формы, а вмѣстѣ и самая техника многихъ украшеній. Витрина съ древностями Пермскаго края привлекаетъ вниманіе обиліемъ и массивностью серебряныхъ издѣлій: не



Гипсовая раскрашекная маска изъ кургана близъ Микусиксга.
Masque en plâtre colorié, trouvé près de Minoussinsk.

только большое количество шейныхъ гривенъ, но даже серебряное ведро или котелокъ заставляютъ вспоминать о богатствѣ древней Біарміи, о «закамскомъ серебрѣ». Среди характерныхъ бронзовыхъ «кельтовъ» изъ Сибири и чекановъ или клевачей, особое вниманіе обращаютъ на себя гипсовыя раскрашенныя маски, найденныя въ курганахъ близъ Минусинска и, очевидно, прекрасно передающія субъективныя черты покойниковъ: портретность этихъ масокъ придаетъ имъ особенную научную цѣнность. Посреди залы возвышается гипсовая копія съ скульптурнаго изображенія славянскаго божества Святовида, найденнаго въ рѣкѣ Збручи и находящагося въ Краковскомъ музеѣ. Кромѣ того, у стѣнъ 4-й и 5-й залы во многихъ мѣстахъ, между витринами, разставлены т. н. «каменныя бабы» — изваянія грубаго стиля, представляющія мужскія и женскія фигуры, въ которыхъ выражается, въ формахъ лица, несимпатичный монгольскій типъ, шапки же у многихъ изваяній напоминаютъ шляпы киргизовъ. Эти статуи, когда-то свидѣтели жизни кочевниковъ въ степяхъ Южной Россіи, представляются, однако, до сихъ поръ еще загадочными археологическими фактами и рядъ этихъ статуй въ Музеѣ даетъ значительный матеріалъ для будущей разработки этого вопроса.



Серебрякая съ позолотой тарелка (стакицы Марикской, Кубакской обл.).
Assiette en argent doré (prov. de Kouban).



Широкая арка, украшенная скульптурнымъ изображеніемъ хищной птицы, терзающей звѣря,—въ стилѣ золотого сибирскаго украшенія, находящагося въ Эрмитажѣ,—вводитъ посѣтителя въ 6-ю залу, посвященную памятникамъ эллино-скиѳскимъ, и затѣмъ къ памятникамъ другихъ варварскихъ народностей, жившихъ на югѣ Россіи и находившихся подъ вліяніемъ Греціи и Рима.

Внутренняя отдѣлка залы напоминаетъ своимъ уступчатымъ «египетскимъ» сводомъ—царскія усыпальницы эллино-скиѳской эпохи, какъ, напр.: курганъ Кулъ-Оба, модель котораго находится тутъ же. Стѣны залы расписаны по образцу стѣнописи Керченскихъ языческихъ катакомбъ. Модель одной изъ катакомбъ выставлена здѣсь же. Самыя витрины, своими формами и мотивами рѣзныхъ деревянныхъ украшеній, напоминаютъ деревянные сарко-



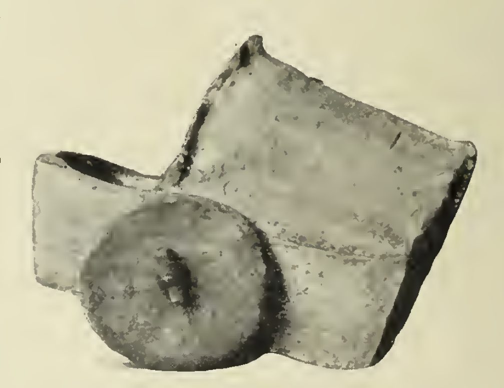

Стеклянные сосуды, отдѣланные въ золотую оправу (изъ кургана Сѣверной станицы, Кубанской обл.).
Coupes en verre, montées en or (prov. de Kouban).

фаги, найденные въ курганахъ вблизи Керчи. Въ этой залѣ особенно выдѣляется витрина, занятая главнымъ образомъ вещами изъ большого кургана, расположеннаго въ 12 в. отъ Сѣверской станицы Кубанской области: среди этихъ предметовъ интересны стеклянные сосуды съ двумя ручками, въ золотой оправѣ, украшенной гранатами и цѣпочками съ висящими на нихъ сердоликами и золотыми бусами; золотая большая бляха грубой работы представляетъ въ своемъ обронномъ изображенiи варварскую передачу греческаго миѳологическаго сюжета; здѣсь же находятся терракоттовыя статуэтки, изображающiя скиѳовъ, и терракоттовая же скиѳская кибитка.



Золотая застежка съ пояса (Керчь). — Agrafe de ceinture en or (Kertch).

Вообще, во многихъ вещахъ этой витрины чувствуется смѣшенiе художественныхъ вкусовъ Грецiи со вкусами Востока и съ варварскими вкусами скиѳовъ. Витрина съ вещами изъ могильника Самтавро, у Мцхета, близъ Тифлиса, свидѣтельствуетъ также о греко-римскомъ влiянiи на культуру жителей той мѣстности въ эпоху Октавiана-Августа, монеты котораго найдены тамъ вмѣстѣ съ предметами туземнаго происхожденiя и вещами античнаго характера; къ послѣднимъ относится, напр.: золотой перстень съ камнемъ, на которомъ вырѣзано изображенiе Минервы. Въ этой же залѣ помѣщены, въ отдѣльной витринѣ, коллекцiи шелковыхъ тканей, добытыхъ проф. М. Ковалевскимъ изъ пещеръ за Кисловодскомъ и интересныхъ по цвѣтамъ и сюжетамъ; здѣсь же часть ковра съ изображенiемъ фазана отличается стильностью орнамента, напоминающаго сассанидскiя и арабскiя издѣлiя.



Терракоттовая скиѳская повозка или арба (Керчь).
Chariot des Scythes, en terre cuite (Kertch).

Изъ этой залы дверь направо ведетъ въ двѣ Кіевскія залы, относящіяся уже къ исторіи христіанской Россіи; но, чтобы ознакомиться съ Музеемъ въ хронологическомъ порядкѣ, слѣдуетъ, чрезъ лѣвыя двойныя арки, пройти въ залу, посвященную памятникамъ Херсонеса, христіанской Грузіи, Арменіи, и, минуя пока эту залу, продолжать систематическій осмотръ коллекцій въ слѣдующей (8-й), окрашенной въ красное, залѣ, гдѣ собраны памятники Греческихъ колоній по сѣверному побережью Чернаго моря, въ особенности же памятники изъ Пантикапеи и Ольвіи *). Оба эти города были въ древнее время главными очагами греческой культуры, распространявшей свое вліяніе изъ этихъ мѣстъ на сосѣдній варварскій міръ. Съ мѣстоположеніемъ древней Пантикапеи знакомитъ посѣтителя большая картина проф. Айвазовскаго, занявшая полукругъ сверху входной двери: здѣсь изображенъ видъ современной Керчи, древней Пантикапеи, съ ея Митридатовой горой, древнимъ акрополемъ города, съ цѣпью островерхихъ кургановъ на горизонтѣ, съ проливомъ и съ знаменитымъ царскимъ курганомъ, изображеннымъ на первомъ планѣ. Наиболѣе важное значеніе въ этой залѣ представляетъ богатая коллекція древностей Южной Россіи, собранная покойнымъ любителемъ Бурачковымъ и пріобрѣтенная Музеемъ. Въ этой коллекціи особаго вниманія заслуживаютъ: мраморная капитель колонны изъ Ольвіи, дающая по своимъ большимъ размѣрамъ представленіе о размѣрахъ храмовыхъ зданій въ этомъ городѣ, и мраморный барельефъ, представляющій двухъ женщинъ, изъ которыхъ одна сидитъ на креслѣ. По стилю изображеній, онъ можетъ быть отнесенъ къ цвѣтущему періоду греческой скульптуры. Къ сожалѣнію, головы у женскихъ фигуръ отбиты, и фактъ этотъ указываетъ на разореніе города варварами, любившими вообще уничтожать го-



Фрагментъ барельефа изъ бѣлаго мрамора (Ольвія).
Fragment d'un basrelief en marbre blanc (Olvie).

*) Такое неудобство въ расположеніи залъ произошло отъ того, что система графа Уварова въ распредѣленіи залъ не могла совпадать съ первоначальнымъ расположеніемъ и размѣрами залъ.

ловы статуй. На гладкой сторонѣ, которою названный барельефъ прислонялся къ стѣнѣ,—находится болѣе позднее грубое изображеніе человѣческой фигуры, а также и надпись, указывающая на новое назначеніе древней скульптуры. Многія статуи и барельефныя изображенія на стѣнахъ или надгробіяхъ



Женская головка изъ терракотты.
Tête de femme en terre cuite.

Комическая терракоттовая статуэтка.
Statuette comique en terre cuite.

Изображеніе богини Астарты изъ терракотты (Ольвія).
Figure de la déesse Astarté en terre cuite (Olvie).

описываемой залы интересны не ихъ художественнымъ стилемъ, а костюмами изображенныхъ на нихъ лицъ, принадлежащихъ, безъ сомнѣнія, къ варварскому населенію Боспорскаго царства. Изъ скромнаго сравнительно съ Эрмитажемъ собранія греческихъ расписныхъ вазъ и золотыхъ украшеній, мы упомянемъ только о вазѣ изъ Ольвіи съ изображеніемъ бѣгущаго эфеба: по-

слѣднее указываетъ на существованіе въ тѣхъ мѣстахъ священныхъ общественныхъ игръ, связанныхъ съ культомъ греческихъ боговъ. На другой вазѣ изображеніе бѣлаго коня приближается къ воспроизведеніямъ мѣстныхъ степныхъ лошадей, представленныхъ, напр., на серебряной Чертомлыцкой вазѣ. Особый мѣстный интересъ даетъ тутъ большая серія терракоттовыхъ статуэтокъ, изображающихъ комическія фигуры чисто варварскаго типа. Интересны также—прекрасно выполненныя бычьи головы, тоже изъ обожженой глины съ раскраской; миніатюрныя же бычьи головки изъ золота, весьма тонкой работы, служили, по всему вѣроятію, флаконами для духовъ. Наконецъ лавровые, изъ золота и изъ золотыхъ листьевъ сельдерея, вѣнки составляютъ необходимое дополненіе этихъ коллекцій. Многія изображенія изъ глины и мрамора богини Астарты свидѣтельствуютъ о распространенности ея культа въ тѣхъ странахъ.

(Окончаніе будетъ).



ИЗЪ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ,

художника В. В. ВЕРЕЩАГИНА.

II.

Въ Ливерпулѣ незадолго до отхода парохода «Этрурія», на которомъ я ѣхалъ въ Нью-Іоркъ, въ числѣ отъѣзжавшей и провожавшей публики, явился молодой, плотно сложенный человѣкъ, вульгарнаго типа, въ сопровожденіи цѣлой компаніи друзей—всѣ съ цвѣтами въ петлицахъ и съ видимыми знаками предшествовавшихъ проводамъ возліяній. Это былъ Джекъ Кильрейнъ, кулачный боецъ, пріѣзжавшій въ Англію мѣряться силою съ лучшими мастерами по этой части, изъ британцевъ. Какъ мнѣ разсказывали дорогою, состязаніе окончилось ничѣмъ, безъ видимаго перевѣса въ ту или другую сторону, но американцы, по своему обыкновенію не только брать быка за рога, но и пригибать его, провозгласили своего Джека побѣдителемъ, т. е. *всемірнымъ* кулачнымъ бойцомъ.

Какъ говорю, разныя подробности, относящіяся до этого состязанія, я узналъ отъ досужихъ людей въ пути, пока же видѣлъ только, что одинъ глазъ «всемірнаго» джентльмена часто нервно вздрагивалъ и закрывался, должно-быть отъ послѣдствій хорошаго удара англичанина; видно было также, что Джекъ держался особнякомъ, немного въ сторонѣ отъ другихъ пассажировъ, какъ будто чуждавшихся его. Это было, впрочемъ, только до прихода на Нью-Іоркскій рейдъ, когда соціальное положеніе бойца между нами быстро измѣнилось и изъ нѣсколько пренебрежительнаго къ нему—стало почтительнымъ, даже заискивающимъ, должно-быть потому, что, изъ спорной знаменитости на Британской сторонѣ океана, онъ обратился въ безспорную, съ переходомъ въ область владычества янки.

Extrait du carnet de notes du peintre V. V. Verestschaguine (Voyage en Amérique).

Далеко на встрѣчу намъ вышелъ изъ Нью-Іорка пароходъ-реклама, нанятый редакціею «Police Gazette», очень популярнаго иллюстрированнаго листка грубаго пошиба, органа всяческихъ спортовъ, особенно кулачнаго, оффиціальнаго покровителя Кильрейна; пароходъ былъ биткомъ набитъ поклонниками и почитателями Джека, шумѣвшими и кричавшими не только на весь Нью-Іоркскій рейдъ, но видимо на всю Америку, для пользы будущихъ кулачныхъ гешефтовъ.

Съ музыкою, ракетами, фальшфейерами и безпрерывными криками: Ура! Ура! (которое американцы выкрикиваютъ «Хурре»!) — пароходъ подошелъ вплотную къ нашему и предложилъ немедленно выдать Джека. Англичанинъ-капитанъ объявилъ, что уже поздно, почти ночь, а ни санитарный, ни таможенный чиновники еще не были, почему Кильрейну нельзя сойти на берегъ раньше завтрашняго дня. Тутъ поднялся трудно вообразимый гамъ, крики, угрозы! Между «поклонниками» оказался санитарный офицеръ, но таможеннаго чиновника не было, и капитанъ съ истинно британскою выдержкою, не только повторилъ, что онъ не можетъ нарушить законъ, но еще прочелъ шумѣвшимъ маленькую нотацію, громко одобренную пассажирами «Этруріи». За то пароходъ-реклама отвѣтилъ такимъ ревомъ неудовольствія, насмѣшекъ и брани, что, признаюсь, я ничего подобнаго въ жизни моей еще не видывалъ и не слыхивалъ. Впрочемъ: вѣкъ живи, вѣкъ учись,—для насъ, новичковъ на Американской землѣ, было ясно, что эта сценка представляла одну изъ крайнихъ сторонъ той неограниченной свободы, которая тутъ господствуетъ и о которой не видѣвшіе ея не могутъ составить себѣ и понятія.

Кильрейнъ сидѣлъ за все время этого кавардака, продѣлывавшагося въ честь его славнаго имени, въ курительной комнатѣ, со скрещенными на груди, по-наполеоновски, руками, видимо не недовольный шумомъ. Передъ нимъ, полукругомъ, стояла густая толпа пассажировъ, уже гордившаяся спутникомъ,—въ него вглядывались, ловили его слова и шутки, конечно для того, чтобы разсказами о нихъ на берегу обратить на себя часть заслуги доставленія на родину знаменитаго человѣка.

Шумъ дѣлался просто невозможнымъ: музыка рубила «янки дудль» и всевозможныя задорныя пьесы, а «поклонники», держась всего въ нѣсколькихъ саженяхъ отъ насъ, выкрикивали всякій вздоръ: «Ура! Ура! Мы вамъ дадимъ знать! Мы вамъ покажемъ Америку! Мы вамъ не дадимъ ни на минуту заснуть» и еще: Ура! Ура!.. Множество ракетъ при этомъ летало и лопалось кругомъ нашего судна, надъ нашими головами, прямо запугивая бѣдныхъ европейскихъ гостей. Наконецъ, одинъ изъ манифестировавшихъ упалъ въ воду и все представленіе обратилось во что-то дикое... Я ушелъ спать и таки заснулъ, а на другой день узналъ, что янки переспилили, настояли на

своемъ: до такой степени надоѣли, что пассажиры «Этруріи» упросили капитана выпустить Джека на волю.

Видъ Нью-Іоркскаго рейда, особенно благодаря гигантской статуѣ «Свобода», очень красивъ. Пароходъ подошелъ къ пристани весьма грязной и непредставительной, считающейся временною, хотя уже принимающей пассажировъ многіе десятки лѣтъ. Меня встрѣтили репортеры главныхъ Нью-Іоркскихъ газетъ, изъ которыхъ нѣкоторые даже спустились внизъ, чтобы осмотрѣть каюту, въ которой я пріѣхалъ, и разспросить прислугу, не было ли дорогою замѣчено чего-либо за мною, что̀ стоило бы занесенія въ протоколъ прибытія.

Затѣмъ меня встрѣтилъ одинъ изъ членовъ товарищей American Art Association, взявшейся устроить въ разныхъ городахъ Америки выставку моихъ картинъ, нѣкто Робертсонъ, знакомый мнѣ еще по Парижу. Для упрощенія процедуры досмотра багажа, Р. обратился къ репортеру «Нью-Іоркъ Геральдъ», предупредивши, что другого средства нѣтъ и иначе ждать придется безконечно долго. «Эти газетчики все могутъ» (these newspaper men can all), пояснилъ онъ,—и, дѣйствительно, тотчасъ же, не въ очередь, подошелъ таможенный чиновникъ и, спросивши: могу ли я присягнуть, что у меня нѣтъ ничего, подлежащаго пошлинѣ,—пропустилъ, послѣ утвердительнаго отвѣта.

Мы совсѣмъ уже собрались было ѣхать въ городъ, когда тотъ же репортеръ «Herald'a» подвелъ старшаго офицера нашей «Этруріи» и сказалъ: «вотъ позвольте вамъ представить вашего спутника, никакъ не хотѣвшаго вѣрить, что вы ѣхали на ихъ кораблѣ», и разсказалъ слѣдующее: офицеръ этотъ, встрѣтившись съ репортеромъ, спросилъ, какъ стараго знакомаго,—зачѣмъ онъ на пристани?

— Я пріѣхалъ встрѣтить русскаго художника Верещагина,—отвѣтилъ тотъ.

— Верещагина не было на «Этруріи».

— Какъ не было, когда я говорилъ съ нимъ здѣсь и только сейчасъ еще по моей рекомендаціи его пропустили черезъ таможню.

— Послушайте, я видѣлъ картины Верещагина и, пока живъ, не забуду ихъ,—неужели вы думаете, что если бы онъ шелъ на моемъ кораблѣ, я пропустилъ бы случай съ нимъ познакомиться!

— И все-таки пропустили. Да вотъ онъ, еще не уѣхалъ и стоитъ тамъ, видите, съ этимъ невысокимъ господиномъ—пойдемте, я познакомлю васъ.

— Вы, дѣйствительно, прибыли на «Этруріи»?

— Да.

— Никогда не прощу себѣ того, что не зналъ объ этомъ. Послушайте—я васъ прошу воротиться на корабль!

— Извините, отвѣтилъ я, никакъ не могу, мы сейчасъ ѣдемъ въ городъ...

— Вы должны воротиться и хоть на минуту зайти въ мою каюту, должны!

Нечего было дѣлать, мы поднялись на корабль и вошли въ рубку, въ каюту старшаго офицера, приказавшаго подать шампанскаго. «Вотъ портреты моей жены, моихъ дѣтей, они теперь видѣли васъ и я скажу имъ, что вы на нихъ смотрѣли, — за ваше здоровье, ура!!» Признаюсь, я былъ тронутъ такимъ выраженіемъ добродушія и въ свою очередь пожелалъ всего хорошаго ему и его семьѣ *).

Робертсонъ отвезъ меня въ лучшую Нью-Іоркскую гостинницу Hoffman-House и сказалъ приказчику: «это джентльменъ of importance (значительный), дайте ему хорошую комнату»,—къ чему я прибавилъ: «недорогую».—«Вы должны имѣть хорошую комнату, пояснилъ мнѣ Р., и не высоко, потому что представители прессы будутъ приходить къ вамъ». Однако я не рѣшился жертвовать моей importance больше 4-хъ долларовъ (8 руб.) въ день и взялъ небольшой, по-нашему очень дорого оплаченный, номеръ въ 3-мъ этажѣ.

Судя по-европейски, цѣны Нью-Іоркскихъ гостинницъ очень высоки, хотя и тутъ, при наймѣ комнаты, не мѣшаетъ помнить qu'il y a des accomodements avec le ciel. Тотъ же Робертсонъ разсказывалъ мнѣ послѣ, что, пріѣхавъ въ Нью-Іоркъ изъ Парижа, гдѣ онъ долго жилъ по дѣламъ фирмы A. A. A., и остановясь въ томъ же Hoffman-House, онъ изумился, когда съ него пожелали взять за 2 комнаты съ ванной по 18 долларовъ въ сутки (около 36 руб.). Глядя приказчику въ глаза, онъ сказалъ: послушайте, я хоть и пріѣзжій, но не иностранецъ, а коренной нью-іоркецъ!—All right, отвѣтилъ тотъ, и, ни мало не смущаясь, перемѣнилъ 18 на 9, т. е. сбавилъ цѣну на половину.

Впечатлѣніе Нью-Іорка, перваго американскаго города, по крайней мѣрѣ на меня, было очень сильно. Невольно приходило на умъ, что во всѣхъ читанныхъ до того времени описаніяхъ и слышанныхъ разсказахъ сквозило точно желаніе старшаго брата подтрунить надъ младшимъ, его обгоняющимъ, и, пожалуй, во многомъ уже обогнавшимъ. Хвала основателямъ этой республики: покинувши свое отечество и основавши новое, они съумѣли стряхнуть многое изъ того, что̀ раньше тяготило, смущало совѣсть и тормозило развитіе,—они переплыли океанъ не даромъ и устроились такъ, что Старый Свѣтъ можетъ позавидовать многому и многому. Конечно, и

*) Когда я передалъ объ этомъ случаѣ одному москвичу-подрядчику, онъ отеръ выступившія слезы и сказалъ: однако, все-таки, должно быть, хорошіе ребята!

у нихъ не безъ темныхъ точекъ, но въ общемъ все-таки замѣтенъ прогрессъ противъ насъ: живутъ, и другимъ жить даютъ, что̀ можно сказать далеко не обо всѣхъ Европейскихъ странахъ.

Начать съ того, что черепа янки—говорю объ американцахъ, давно поселившихся тамъ,—показались мнѣ хорошо устроенными, неуступающими лучшимъ европейскимъ: высоки, съ развитою лобною костью, неширокими скулами и челюстями, безъ англійскихъ зубныхъ крайностей, при небольшихъ кистяхъ рукъ и ногъ,—типъ значительно усовершенствованнаго человѣка, какъ животнаго. Этотъ типъ напоминаетъ арабскую лошадь: мяса мало, въ общемъ скорѣе сухощавость, съ кожею, плотно прилегающею къ костямъ; живость въ движеніяхъ, развитыя, всегда болѣе или менѣе вздутыя, ноздри, блестящій взглядъ. Женщины довольно красивы и, если въ общемъ между ними меньше хорошенькихъ, чѣмъ, напримѣръ, между француженками, то выдающихся красавицъ, пожалуй, больше. Онѣ напоминаютъ вѣнокъ, также представляющихъ результатъ скрещиванія разныхъ народностей. Какъ вѣнки, онѣ одѣваются, хоть и съ меньшимъ вкусомъ, чѣмъ француженки, но лучше, чѣмъ многія другія, имѣя смѣлость рядиться въ новую моду, чего у нѣмокъ и даже англичанокъ нѣтъ: отчасти изъ экономіи, отчасти изъ застѣнчивости, тѣ всегда стараются примирить новую моду со старой.

Не только въ людяхъ, но и въ распорядкахъ ихъ житья-бытья, есть разница съ Европою, въ томъ общемъ смыслѣ, что ихъ порядки построены на болѣе широко понятомъ чувствѣ свободы, словно разлитой въ воздухѣ. Кто изъ насъ не слышалъ о револьверахъ въ Америкѣ, будто бы вынимаемыхъ изъ кармановъ и стрѣляющихъ при малѣйшемъ поводѣ; о брани и потасовкахъ почтенныхъ американскихъ сенаторовъ и депутатовъ; о взяточничествѣ, казнокрадствѣ, подкупахъ и еще-еще о многомъ. Я не беру на себя смѣлости сказать, что хорошо изслѣдовалъ эти вопросы, однако, по видѣнному и слышанному, полагаю, что почтенные законодатели Капитолія, дѣйствительно, иногда переругиваются и боксируются. Но, во-первыхъ, гдѣ же, въ которой изъ странъ, гдѣ власть не едина,—нѣтъ публичныхъ представленій въ этомъ родѣ? Во-вторыхъ, все, касающееся остального, кажется мнѣ очень преувеличеннымъ—будто сквозитъ та маленькая родственная зависть, о которой я помянулъ выше. Стрѣляютъ другъ въ друга сравнительно рѣдко; взяточничества, казнокрадства и подкуповъ врядъ ли больше, чѣмъ въ другихъ странахъ, только говорятъ обо всемъ этомъ очень много—и изъ-за полной свободы печати, и нѣсколько иного противъ европейскаго пониманія общественнаго благоприличія. На материкѣ Европы заглушается, замалчивается очень многое, что̀ въ Америкѣ абсолютно немыслимо затушить, а это безспорный прогрессъ.

Что касается обыкновенныхъ браней и дракъ, то, говорю положительно, что американцы рѣдко позволяютъ себѣ проводить время такъ непроизводительно. Я былъ весьма удивленъ тѣмъ, что за довольно долгій промежутокъ времени пребыванія въ Нью-Іоркѣ, а также и въ нѣкоторыхъ другихъ городахъ, не видѣлъ ни дравшихся, ни публично бранившихся. На что ужъ въ тѣхъ случаяхъ, когда на улицѣ сталкиваются экипажи, при чемъ у насъ и во Франціи, и во многихъ другихъ странахъ, по издавна принятому обычаю, начинаютъ говорить другъ другу нѣжности въ родѣ того, что: «ошалѣлъ», «заложилъ глаза въ кабакѣ» и т. п.,—тамъ, если даже одна или двѣ лошади упадутъ, возницы немедленно соскакиваютъ съ козелъ, распутываются и разъѣзжаются, развѣ только бросивши противнику сердитый взглядъ. Такъ называемыя дерзости, къ которымъ такъ легко слово за слово переходятъ въ Европѣ,—въ Нью-Іоркѣ не въ модѣ и слышатся рѣдко: какъ только одна сторона начинаетъ сердиться, другая цѣдитъ сквозь зубы: «all right» и отходитъ, вѣроятно находя себя недостаточно богатою, чтобы непроизводительно тратить время.

Говорятъ вообще довольно отрывисто, далеко не стильно, по-нашему рѣзко, но всегда толково, съ цѣлью сказать что-нибудь опредѣленное, и повторять сказанное не любятъ. Мнѣ случилось, напримѣръ, спросить желѣзнодорожнаго джентльмена, читавшаго на дебаркадерѣ газету, о томъ: «который изъ двухъ поѣздовъ идетъ въ Вашингтонъ?»—онъ ткнулъ пальцемъ въ одинъ изъ нихъ; но когда я спросилъ его, всѣ ли вагоны идутъ до Вашингтона или нѣкоторые остаются въ дорогѣ,—никакого отвѣта не послѣдовало.

Другой разъ, когда, осмотрѣвши исправительныя заведенія, помѣщающіяся на Лонгъ-айляндѣ, я захотѣлъ узнать, какъ мнѣ кратчайшимъ путемъ воротиться въ городъ, и обратился къ одному изъ officers, т. е. заправителей мѣстнаго пароходства,—то получилъ въ отвѣтъ весьма предупредительное изложеніе маршрута, которому нужно было слѣдовать. Когда же, по живости характера, я позволилъ себѣ вставить вопросъ о томъ, не лучше ли будетъ взять другое направленіе, то, раньше окончанія совѣта, была вставлена такая прибавка: «если вы еще разъ перебьете меня, я не скажу вамъ болѣе ни слова»,—и это тѣмъ же ровнымъ, спокойнымъ голосомъ.





КЪ ИСТОРІИ НАРОДНАГО ОРНАМЕНТА,

статья художника Е. М. МАКОВСКАГО.

Первая духовная потребность варвара—украшеніе.
Карлейль.

Много есть отраслей народнаго художественнаго творчества, подробно описанныхъ и всесторонне обслѣдованныхъ, но еще больше лежитъ подъ спудомъ нашей индифферентности и ждетъ, не дождется своей очереди. А время идетъ, жизнь торопитъ, выставляетъ новыя требованія, навѣваетъ новыя мысли, быть можетъ чуждыя и далекія для насъ, какъ по смыслу, такъ и по духу, и то̀, что̀ выработано и создано самобытно безъ посторонней примѣси и вліянія, подвергается часто разложенію и теряетъ тотъ глубокій замыселъ и характеръ, который былъ положенъ въ основу при его первозданіи. Но, мнѣ кажется, какого бы рода ни было искусство самобытнаго творчества народа, оно должно возбуждать глубокій и захватывающій интересъ къ всестороннему изученію и, если можно, къ его поддержанію. Какой богатый матеріалъ вы найдете среди народа, заглянувъ и вникнувъ въ его сѣренькую по виду, но богатую по смыслу жизнь, сколько невѣдомыхъ и незнаемыхъ путей откроется передъ вами, если вы пожелаете заглянуть туда въ глубь: тамъ матеріалъ для васъ неисчерпаемый, была бы только охота къ его изученію. Мы знаемъ, что человѣчество съ колыбели своей начало ощущать

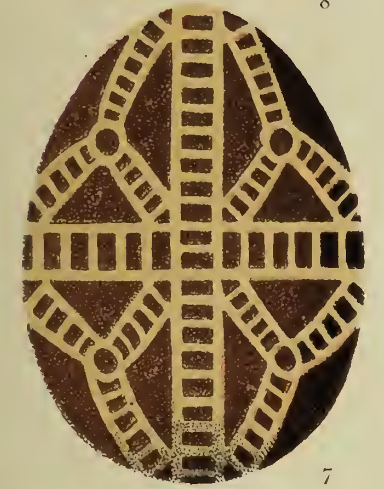
Matériaux pour l'histoire de l'ornement populaire russe, par l'artiste E. M. Makovski.


8


8a


8b

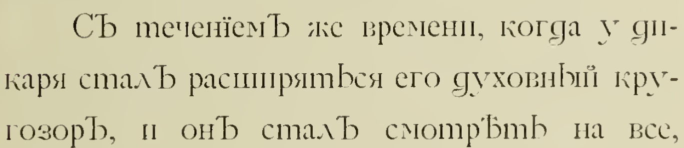

9


7

10


6

потребность въ чемъ-то, что̀ принято называть у насъ изящнымъ, и, сообразно степени своего пониманія, старалось украшать хоть грубыми и простыми царапинами, имѣющими какое-либо сочетаніе, — предметы своего домашняго обихода.


Съ теченіемъ же времени, когда у дикаря сталъ расширяться его духовный кругозоръ, и онъ сталъ смотрѣть на все, окружающее его, другими глазами, глазами, не только физическими, но и духовными, съ бо̀льшимъ вниманіемъ и философскимъ размышленіемъ, — онъ началъ подмѣчать то̀, чего раньше не видѣлъ, и овладѣвать формой, болѣе совершенной въ интересовавшемъ его вопросѣ изящнаго. Онъ вносилъ въ него самобытные, самимъ имъ выработанные, техническіе пріемы и усовершенствованія, желая выразить свою мысль какъ можно болѣе опредѣленнѣе и понятнѣе, выкладывая и воспроизводя свой душевный порывъ творчества, воплощая его въ видимое изображеніе на томъ или иномъ предметѣ своего домашняго обихода или религіознаго культа.

Одна изъ такихъ отраслей народнаго творчества — народныя писанки — почему-то до сихъ поръ никѣмъ не тронута и даже почти забыта, между тѣмъ она, по меньшей мѣрѣ, заслуживаетъ того, чтобы о ней поговорить, пока къ ней не прикоснулось всеразрушающее и всеуничтожающее

4*

время, передъ которымъ ничто не устоитъ на своихъ первобытныхъ началахъ; а не коснулось оно его еще только потому, что эта отрасль народнаго творчества освящена глубокими религіозными традиціями. Но все же время беретъ свое и, мало по малу, выбиваетъ ее изъ обычной колеи жизни, и она понемногу начинаетъ чахнуть, такъ какъ въ обыденной жизни есть болѣе животрепещущія нужды и потребности, которыя не даютъ возможности самобытному художнику посвящать свое время на этотъ трудъ, не имѣющій правильнаго и постояннаго спроса и сбыта, а въ силу религіознаго обычая являющійся исключительно эстетическою потребностью, нужною разъ въ годъ—для личнаго душевнаго удовлетворенія.

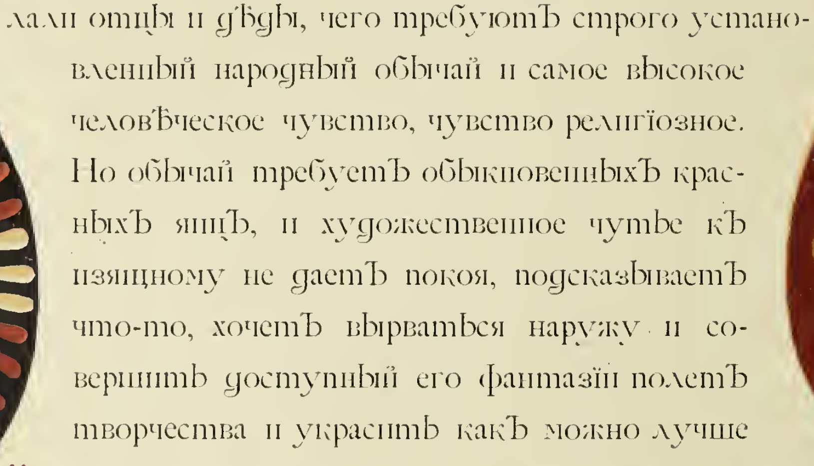
Писанки нашего народа составляютъ его духовную, чисто самобытную собственность,—это его твореніе, созданное имъ самимъ, безъ посторонняго вліянія и подражанія; здѣсь вы найдете смыслъ и значеніе его внутренняго быта, и передъ вами откроется самостоятельность его ума и художественнаго вкуса, вложеннаго въ его душу самой великой матерью—природой. Судя по названіямъ нѣкоторыхъ рисунковъ, которыми украшены писанки, видно, что художникъ вносилъ въ свои изображенія такую форму, которая, несмотря на свою сложность, могла бы умѣститься въ простой геометрической передачѣ и, по очертаніямъ своимъ, напоминала бы тотъ предметъ, какой служилъ ему типомъ при сочиненіи орнамента. Такъ онъ бралъ въ большинствѣ случаевъ вѣтку сосны и создавалъ изъ нея свой не затѣйливый, но интересный рисунокъ, комбинируя эту форму въ разныхъ сочетаніяхъ и положеніяхъ (рис. 1, 2, 3, 4, 5); потомъ переходилъ къ другимъ предметамъ, его окружающимъ, бралъ изъ нихъ для себя матеріалъ, начиная отъ бороны (рис. 6), лѣстницы (рис. 7, 8), крыльевъ вѣтряной мельницы (рис. 9, 10), и кончая солнцемъ (рис. 11) и звѣздами (рис. 12, 13, 14),—однимъ словомъ, изображалъ только то̀, что̀ видѣлъ вокругъ себя и что̀ производило извѣстное впечатлѣніе и, кромѣ того, поддавалось нетрудной передачѣ, по простотѣ и несложности формъ. Однако, онъ не пользовался этимъ матеріаломъ въ сыромъ видѣ и не подражалъ ему рабски, а старался по возможности перерабатывать, стилизируя его и дополняя своей фантазіей при сочетаніи различныхъ формъ, чтобы получить цѣльность и опредѣленность впечатлѣнія. Конечно, получались орнаменты чисто декоративные и геометрическіе, состоящіе изъ различныхъ комбинацій, начиная отъ самыхъ простыхъ, прямыхъ, ломаныхъ и кривыхъ линій, круговъ и спиралей и проч.,—это одна изъ формъ, которой легко овладѣть безъ зна-

нія техники и правилъ рисованія. Что же касается красокъ, то здѣсь художникъ былъ поставленъ въ несравненно труднѣйшее положеніе, такъ какъ ему самому приходилось и приходится добывать красящія вещества изъ тѣхъ растительныхъ и минеральныхъ предметовъ, которые были у него подъ рукой, а такихъ предметовъ у него было очень и очень мало. Да если и были, то незнаніе способа, какимъ можно было бы извлечь оттуда краску, лишало его возможности пользоваться ими, почему палитра его очень и небогата красками, и ему поневолѣ приходилось пользоваться тѣмъ, что легче, почему большинство писанокъ, которыя намъ случалось встрѣчать и собирать, — одно-и двухцвѣтнаго орнамента, рѣже трехъ-и четырехъ-цвѣтнаго, и еще рѣже пяти-и шестицвѣтнаго. Однако, несмотря на всю бѣдность, какъ формы, такъ и красокъ, самобытный артистъ достигалъ поразительныхъ результатовъ, какъ въ томъ, такъ и другомъ, и, глядя на эти рисунки, нельзя не удивляться самобытному дарованію и изобрѣтательности, хранящимся въ груди простого, подчасъ грубаго человѣка, и его индивидуальной способности.

Какое разнообразіе во всей массѣ собранныхъ мною писанокъ!—я ихъ встрѣчалъ сотни, но ни разу не встрѣтилъ двухъ похожихъ между собой по очертанію рисунка: каждый старался, чтобы форма не повторялась, разнообразя её, насколько возможно, какимъ-либо дополненіемъ своей изобрѣтательности. Все это говоритъ, какъ разнообразенъ художественный замыселъ въ самобытномъ артистѣ, лишенномъ самыхъ простыхъ и элементарныхъ понятій объ искусствѣ и его воспроизведеніи. Какая гибкость воспріимчивости ко всевозможнымъ комбинаціямъ одной и той же формы, формы самой простой, но получающей въ рукахъ самобытнаго художника такой поразительный результатъ, какая безпредѣльность фантазіи! А чтобы цѣнить и понять всю ту трудность, которой обставлено это народное творчество, не лишнимъ будетъ сказать нѣсколько словъ о способѣ, какимъ достигается эта довольно кропотливая и нелегкая работа.

Для того, чтобы получить рисунокъ, на чистое бѣлое яйцо, при помощи желѣзнаго крючка-шпильки, обмокнутаго въ теплый растворъ воска, наносится часть задуманнаго рисунка, — именно та, которая должна быть бѣлой, и яйцо опускается тогда въ горячую желтую краску, отчего оно окрашивается въ этотъ цвѣтъ. Потомъ, вынувъ его и давъ ему остыть и обсохнуть, наносятъ уже вторую часть рисунка, которая должна быть желтой, и яйцо погружается теперь въ красную краску; при этомъ покры-

тыя воскомъ части рисунка сохраняютъ, первая бѣлый, а вторая желтый цвѣтъ. Затѣмъ точно также наносятъ третью часть рисунка, которая должна быть красной, и погружаютъ яйцо въ темную краску,—для окрашиванія фона,—только послѣ всего этого яйцо вынимается, очищается отъ воска, и писанка готова, получился трехъ-цвѣтный орнаментъ на темномъ фонѣ (рис. 15, 16, 17, 18). Стало быть, окраска начинается съ самыхъ свѣтлыхъ красокъ, переходя постепенно къ болѣе темнымъ. Легче, конечно, процессъ окраски, когда долженъ получиться рисунокъ одноцвѣтный на какомъ-либо фонѣ (рис. 19, 20, 21, 9, 12 и проч.), такъ какъ съ каждой новой краской усложняется процессъ самой окраски, ибо иногда приходится продѣлывать одно и то же по шести и семи разъ съ каждой писанкой, и при этомъ всѣ растворы красокъ горячіе и самая работа производится на огнѣ. Послѣ всего сказаннаго, нельзя не удивляться терпѣнію, любви къ дѣлу и искреннему влеченію, чтобы, при всей кропотливости и сложности этого труда, требующаго, помимо сноровки, еще кое-чего, человѣкъ отдавался ему, не думая, конечно, о томъ, что этотъ трудъ его принесетъ ему какія-либо матеріальныя выгоды, а стараясь удовлетворить этимъ только своему духовному чувству и поддержать тѣ традиціи, въ силу которыхъ такъ дѣлали отцы и дѣды, чего требуютъ строго установленный народный обычай и самое высокое человѣческое чувство, чувство религіозное. Но обычай требуетъ обыкновенныхъ красныхъ яицъ, и художественное чутье къ изящному не даетъ покоя, подсказываетъ что-то, хочетъ вырваться наружу и совершить доступный его фантазіи полетъ творчества и украсить какъ можно лучше



11

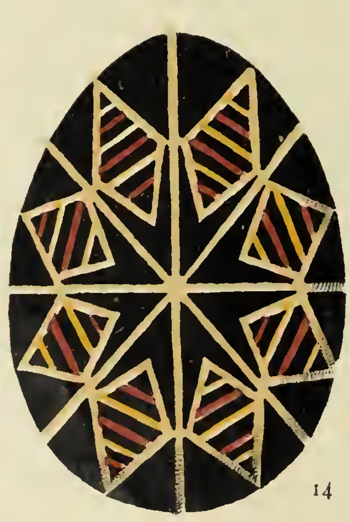
14b



12



13



14



14a



15 16



17



18

и красивѣй то̀, что̀ дорого и служитъ предметомъ почитанія. И вотъ тутъ-то является на подмогу самобытный талантъ русскаго человѣка, талантъ, дарованный ему самимъ богомъ и теплящійся въ его заскорузлой отъ повседневной борьбы душѣ еле замѣтнымъ огонькомъ, готовымъ вырваться наружу и загорѣться большимъ пламенемъ при первомъ удобномъ случаѣ.



19 20

Орнаментъ геометрическій, линейный, присущъ одной извѣстной мѣстности,—въ другихъ же мѣстностяхъ Юго-Западнаго края *), какъ способъ изображенія, такъ и характеръ самаго орнамента, совершенно иной, но объ этомъ въ другой разъ. Занимаясь собираніемъ этихъ характерныхъ народныхъ орнаментовъ, я составилъ альбомъ, который желательно было бы видѣть изданнымъ въ свѣтъ, сгруппировавъ писанки по мѣстностямъ; но въ данномъ дѣлѣ одной личной инищіативы для этого мало, и потому слѣдовало бы, кому это вѣдать надлежитъ, обратить на это свое вниманіе и не дать погибнуть этому оригинальному творчеству народнаго духа и силы.

22 Февраля 1899 г.
Г. Владиміръ-Волынскій.

*) Съ другими мѣстностями нашего отечества я незнакомъ, но желательно было бы, чтобъ нашлись люди, сочувствующіе этому дѣлу, которые обратили бы свое вниманіе на этотъ родъ искусства и въ другихъ мѣстностяхъ.



21



Портретъ А. ванъ Дэика. — Portrait d'A. van Dyck.

АНТОНИСЪ ВАНЪ ДЭЙКЪ (1599—1641) *),

статья Н. Ѳ. СЕЛИВАНОВА.

Читано на Торжественномъ Собраніи, устроенномъ Имп. Обществомъ Поощренія Художествъ и Редакціей журнала 14 Марта 1899 г.
въ память 300-лѣтія дня рожденія А. ванъ Дэйка.

Великіе мастера кисти, какъ и великіе мастера слова, не только воплощающіе въ своихъ произведеніяхъ смыслъ и характеръ своей эпохи, но и раскрывающіе намъ тайны міровыхъ законовъ, суть и смыслъ принциповъ, искусства,—далеко выходятъ за узкіе предѣлы національности. Сокровища, ими созданныя, дѣлаются всеміpнымъ достояніемъ. Поэтому благодарное

*) Два слова объ источникахъ. Настоящая статья носитъ характеръ компилятивный, такъ какъ, кромѣ личнаго ознакомленія съ картинами ванъ Дэйка—почти во всѣхъ музеяхъ Европы, я никакихъ самостоятельныхъ изслѣдованій о творчествѣ великаго художника не предпринималъ. Матеріаломъ для статьи, кромѣ каталоговъ музеевъ,—главнымъ образомъ служили слѣдующія сочиненія: 1) J. Guiffrej, «An. van Dyck, sa vie et son œuvre». Paris. M. DCC. LXXXII; 2) A. Michiels, Van Dyck et ses élèves», Paris 1881; 3) A. J. Wauters, «La peinture Flamande», 3 éd., Paris; 4) A. Woltmann und Karl Woermann, «Geschichte der Malerei», Leipzig 1888; 5) Carpenter, «Mémoires et documents inédits sur An. van Djck, trad. de l'anglais par Hjmans», Anvers 1845, и статьи изслѣдователей фламандской живописи, напримѣръ: Rosses'a и другихъ. Оговорка сразу, что статья компилятивная,—даетъ право не пестрить таковую ссылками на источники.

A. van Dyck (1599—1641), par N. Th. Selivanoff.

(Conférence faite à l'Assemblée solennelle de la Société Impériale d'encouragement des arts à St-Pétersbourg le 14/26 Mars 1899 a l'occasion du 300 anniversaire du jour de la naissance d'A. van Dyck).

воспоминаніе о нихъ является нравственной обязанностью всѣхъ тѣхъ, кто пользуется плодами ихъ генія. Однимъ изъ такихъ міровыхъ дѣятелей искусства — считается по праву фламандскій художникъ Антонисъ ванъ Дэйкъ, почтить 300-лѣтнюю годовщину рожденія котораго мы собрались здѣсь. На меня выпала честь вспомянуть, въ бѣгломъ очеркѣ,—его кратковременную жизнь и плодотворную, обширную дѣятельность. Весьма трудно безъ произведеній его кисти передъ глазами возстановить во весь ростъ его глубоко привлекательный образъ, его мощное творчество. Слово не можетъ точно и полно передать то, что создано красками—кистью, такъ какъ кисть нужна тамъ, гдѣ недостаточно слова; поэтому я ограничусь передачей содержанія лишь важнѣйшихъ его произведеній и тѣхъ, которыя хранятся въ нашей родной сокровищницѣ—Императорскомъ Эрмитажѣ. Съ робостью приступая къ выполненію моей задачи, надѣюсь, что интересъ предмета сгладитъ недостатокъ изложенія. Но прежде—два слова о фламандскомъ искусствѣ.

Въ области искусства рѣзко отличаются двѣ группы народовъ—съ одной стороны латинскіе, съ другой германскіе. Лучшими представителями въ искусствѣ первой изъ нихъ являются—итальянцы и испанцы, во второй—фламандцы и голландцы. Микель Анджело, Леонардо-да Винчи и Рафаэлю—противопоставляютъ Рубенса, ванъ Дэйка и Рембрандта. Они совершенно различны въ своемъ творчествѣ, но одинаковы какъ міровые геніи, открывшіе новые горизонты для искусства.

Итальянцы стремились къ отысканію образа, соотвѣтствующаго идеалу. Фра Беато-Анджелико постомъ и молитвой приготовлялъ себя къ наилучшему изображенію Св. Дѣвы. Мадонны Рафаэля полны неземной красоты. Итальянцы стремились къ небу—фламандцы и голландцы оставались на землѣ. Рисуя религіозные сюжеты, они не особенно долго искали образа,—жена или сестра художника служили моделью для Богоматери, дѣти—для Христа и Ангеловъ.

«Великое значеніе фламандской школы, говоритъ Вагенъ, между прочимъ состоитъ въ томъ, что она раскрываетъ передъ нами всю противоположность чувства у грековъ и германцевъ. Между тѣмъ какъ греки старались идеализировать не только замыслы собственнаго идеальнаго міра, но и свои портреты, вездѣ упрощая формы и яснѣе отчеканивая важнѣйшія черты,—первобытные фламандцы, напротивъ, сводили на портретъ изображенія Св. Дѣвы и силились передавать самымъ точнымъ образомъ мельчайшія подробности природы. Въ противоположность идеалу и стремленіямъ грековъ къ олицетвореніямъ, фламандцы создали реалистическую школу—школу пейзажа».

Великій геній, классикъ чистѣйшей воды—Микель-Анджело, весьма не одобрялъ эту школу. «Во Фландріи, говоритъ онъ, предпочтительно пишутъ

такъ называемые пейзажи, и множество лицъ, разсѣянныхъ тамъ и сямъ... Тутъ нѣтъ ни разумѣнія, ни искусства, нѣтъ ни соразмѣрности, не симметріи, ни малѣйшей заботы о выборѣ сюжета, никакого величія».

Изображеніе обыденныхъ предметовъ казалось великому миланцу—дѣломъ, недостойнымъ истиннаго художника. Ужъ очень противоположны люди Юга — людямъ Сѣвера. Изображеніе человѣка, его внутрянняго «я»—тѣмъ не менѣе пользуется въ искусствѣ такимъ же правомъ гражданства, какъ и олицетвореніе идеальныхъ образовъ. Фламандская школа—въ отличіе отъ голландской—не избѣгла сильнаго вліянія итальянскаго Возрожденія, и такъ какъ ванъ Дэйкъ также не избѣгъ этого вліянія, то, я думаю, мнѣ нужно сказать о немъ хотя нѣсколько словъ.

Первымъ фламандскимъ художникомъ въ Италіи въ 1505 году былъ Gossaert. Съ его легкой руки, въ продолженіе 1½ вѣковъ фламандскіе художники считаютъ необходимымъ изучать итальянское искусство на мѣстѣ, а нѣкоторые остаются въ Италіи на всю жизнь, пользуясь на своей новой родинѣ крупной славой, какъ, напр., Сутерманнъ. Надо сознаться, что первое время итальянское искусство не приносило пользы искусству фламандскому — даже наоборотъ. Художники, не способные еще уяснить себѣ суть, внутренній смыслъ итальянскаго искусства, проникнуть въ его принципы, ограничивались внѣшней его стороной. Они не умѣли упрощать природы, а добросовѣстно передавали ее цѣликомъ, съ величайшей точностью вырисовывая зданія, костюмы, аксессуары. Создавать идеальное тѣло они не умѣли, а могли передавать только тѣло дѣйствительное, услаивая его своею кистью. Между тѣмъ, насмотрѣвшись въ Италіи на разные миѳологическіе сюжеты, они желали производить такіе и на родинѣ, и добросовѣстно списывали своихъ фламандскихъ натурщицъ, а часто и своихъ супругъ—въ видѣ Діанъ и разныхъ музъ, для эффекта прибавивъ имъ роста и тѣла, несмотря на то, что послѣднимъ тѣ обладали въ весьма достаточномъ количествѣ. Выходило очень некрасиво, но тѣмъ не менѣе, хотя и медленно, итальянское искусство развивало природный вкусъ фламандцевъ, научило ихъ правильному рисунку и колориту. Геній Рубенса, заслонившій собою все прежнее фламандское искусство, двинулъ его впередъ на совершенно самостоятельный путь. Фламандское искусство возвело въ богатырскій типъ чувственные инстинкты, шумную и великую радость, мощную энергію, окружавшую его душу, и, по словамъ Тэна, нашло Олимпъ Рубенса въ Тенѣровской харчевнѣ.

1599 годъ—годъ рожденія ванъ Дэйка, былъ счастливымъ годомъ для Фламандіи. Страшный испанскій деспотизмъ Карла V, при которомъ пало мученической смертью болѣе 50 тыс. человѣкъ, суровость герцога Альбы, казнившаго 18 тысячъ, смѣнилась снисходительностью Аль-

брехта и Изабеллы, такъ какъ Филиппъ II вынужденъ былъ отдѣлить край отъ Испаніи, оставить его фламандскимъ и сдѣлать особой державой. Въ 1600 году впервые собрались генеральные совѣты и край, хотя и страшно опустошенный (Антверпенъ лишился—половины, а Гентъ и Брюгге двухъ третей своихъ жителей), вздохнулъ свободнѣе. Съ окончаніемъ террора, начался разцвѣтъ наукъ и искусствъ, какъ будто природа торопилась возстановить потерянное время—дать широкое распространеніе тому, что тлѣло подъ гнетомъ испанскихъ палачей и инквизиторовъ, совершается родъ умственнаго возрожденія. Появляются ученые, богословы, художники. Во главѣ послѣднихъ стоятъ Рубенсъ, Отто Веніусъ, Теньеръ, Брюгель-бархатный. Праздники смѣняются праздниками—во всей странѣ начинается яркая жизнь. Какова эта жизнь, намъ показалъ П. П. Рубенсъ. Такимъ образомъ съ днемъ рожденія ванъ Дэйка начинается фламандское Возрожденіе, однимъ изъ лучшихъ дѣятелей котораго онъ и становится. Перехожу теперь къ его біографіи.

I.

Отъ 1599 по 1618.

22-го *) марта 1599 года, въ Антверпенѣ—въ домѣ, существующемъ и до нынѣ, около стараго хлѣбнаго рынка,—у торговца шелкомъ Ф. Ванъ Дэйка и его второй жены, рожденной Маріи Куперсъ,—родился сынъ, названный при крещеніи Антонисомъ. Онъ былъ седьмымъ ребенкомъ въ семьѣ и, послѣ него, у родителей родилось еще четверо дѣтей. Ранняя смерть матери, скончавшейся въ 1607 году, оставила многочисленную семью безъ руководительницы, и пятеро дѣтей послѣдовательно поступили въ разные монастыри, хотя, этимъ отрѣшеніемъ отъ міра,—связи между членами семьи не прекратились и Антонисъ всю жизнь остался въ самыхъ близкихъ съ ними отношеніяхъ, что имѣло большое вліяніе на его характеръ. Отецъ ванъ Дэйка, постоянно занятый дѣлами, повидимому мало вмѣшивался въ воспитаніе дѣтей. Жена его была женщина развитая, умная, не чуждая вопросовъ искусства, и славилась изяществомъ своихъ вышиваній. Рано замѣтивъ способности сына къ рисованью, она, какъ основательно предполагаютъ, явилась первой его учительницей, а по достиженіи имъ 10-лѣтняго возраста онъ былъ отданъ отцомъ въ ученье художнику Г. ванъ Балену.

Ванъ Баленъ (1575—1632) пользовался тогда порядочной извѣстностью и его кисти принадлежали многія фигуры въ пейзажахъ знаменитаго Брюгеля-бархатнаго и другихъ современныхъ ему пейзажистовъ. Рисунокъ его, правда, не отличался силой, но былъ всегда правиленъ и точенъ. Какъ

*) По старому стилю того времени—13-го.

истинный послѣдователь ванъ-Эйковъ и ученикъ М. де-Воса, онъ отличался чрезвычайной точностью въ исполненіи своихъ произведеній, отдѣлывая ихъ съ тонкостью миніатюриста. Колоритъ его не былъ блестящъ, но пріятенъ—онъ ласкалъ взглядъ. Вообще, это былъ художникъ изящный, но и въ 17 вѣкѣ остававшійся художникомъ 16 вѣка,—до извѣстной степени манернымъ, женственнымъ. Никакихъ новшествъ онъ не признавалъ, твердо и неизмѣнно слѣдуя традиціямъ добраго стараго времени и высоко чтя свое званіе—художника. Въ нашемъ Эрмитажѣ есть одна картина Г. ванъ Балена — «Богоматерь съ Младенцемъ-Христомъ» (№ 501), дающая нѣкоторое понятіе о качествахъ этого художника, но лучшимъ его произведеніемъ слѣдуетъ признать: «Свадьбу Бахуса и Аріадны»—Дрезденской галлереи. Ангелы въ первыхъ работахъ ванъ Дэйка сильно напоминаютъ купидоновъ этой картины. Нельзя не признать въ высшей степени счастливымъ, что первымъ учителемъ нашего художника былъ именно Г. ванъ-Баленъ. Онъ научилъ его превосходно рисовать, ознакомилъ съ законами воздушной и линейной перспективъ, съ анатоміей человѣческаго тѣла, т. е. съ тѣми знаніями, безъ которыхъ невозможенъ настоящій художникъ—какимъ бы громаднымъ природнымъ талантомъ онъ ни обладалъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, ванъ-Баленъ не насиловалъ природы своего ученика, давая свободно развиваться природнымъ качествамъ его таланта, не уничтожая его индивидуальности. Онъ развилъ въ немъ въ высшей степени и любовь къ труду, и любовь и уваженіе къ своему дѣлу. Передавая его великому Рубенсу, онъ передавалъ ему не ученика, а самостоятельнаго художника, несмотря на то, что тотъ имѣлъ лишь 16 лѣтъ отъ роду. Этимъ объясняется то̀, что ванъ Дэйкъ сразу дѣлается близкимъ человѣкомъ Рубенсу и остается, до конца его дней,—его ближайшимъ другомъ.

Рубенсъ въ то время, это былъ—тотъ центръ, къ которому восходило и изъ котораго исходило все фламандское искусство до самаго конца 17 вѣка. Ванъ Дэйкъ и Іордансъ—его ученики; Крайеръ, Янссенсъ, Сегерсъ—его послѣдователи; Снейдерсъ, Брюгель, ванъ Юденъ, ванъ Тульденъ, Діепенбэкъ — его ближайшіе помощники. Мощный художественный геній Рубенса подчинилъ себѣ все современное ему фламандское искусство и на работахъ его высокоталантливыхъ учениковъ ярко сверкаетъ отблескъ генія ихъ великаго учителя. Высокія качества ума и характера Рубенса не уступали его художественному таланту. Образованный человѣкъ, знатокъ и любитель искусства (качества, далеко не всегда соединимыя съ художественнымъ талантомъ), человѣкъ превосходнаго сердца, отзывчивый на все доброе, неизмѣнный въ любви и дружбѣ,—онъ не могъ не очаровать съ перваго раза своего талантливаго и отзывчиваго ученика, который относился къ нему съ истинно сыновнимъ почтеніемъ и любовью, за которую великій глава фламандской

школы платилъ ему отеческой нѣжностью, помѣстивъ его въ своемъ домѣ, какъ члена семьи. Рубенсъ не только сдѣлался его руководителемъ въ живописи, но и научилъ его гравированію, которое, къ слову сказать, своимъ развитіемъ въ Нидерландахъ—главнымъ образомъ обязано тому же Рубенсу. Уроки учителя не прошли даромъ и, какъ мы увидимъ ниже, ванъ Дэйкъ является однимъ изъ первоклассныхъ офортистовъ. Работа гравировальной иглой, пріучая къ точности и вѣрности рисунка, твердости контуровъ, несомнѣнно чрезвычайно полезна для живописца. Поэтому-то Рубенсъ и придавалъ ей такое значеніе, не отказываясь собственноручно исправлять мѣдныя доски учениковъ. Послѣ двухлѣтняго пребыванія въ качествѣ ученика, 11-го февраля 1618 года ванъ Дэйкъ былъ принятъ мастеромъ въ гильдію Св. Луки, внесъ 24 фл. 4 су вступныхъ денегъ и сдѣлался художникомъ самостоятельнымъ, получивъ право продавать свои картины и обучать рисованію; но онъ продолжалъ жить и работать у Рубенса до самаго своего отъѣзда въ Италію.

II.

Первыя работы.

Подробное перечисленіе работъ ванъ Дэйка,—очевидно, представляется невозможнымъ. Смитъ считаетъ число его собственноручныхъ работъ въ 844, Guiffrej же значительно увеличиваетъ это количество, приводя таковыхъ болѣе 1100; но при этомъ нельзя не отмѣтить, что послѣдній недостаточно критически относится къ приписыванію нѣкоторыхъ картинъ—кисти знаменитаго фламандца. Я буду останавливаться только на самыхъ характерныхъ и выдающихся полотнахъ, ограничиваясь, по возможности, картинами нашего Эрмитажа, гдѣ число ихъ доходитъ до тридцати слишкомъ.

Первой по времени картиной ванъ Дэйка его изслѣдователями считается «Голова старика», написанная имъ въ 1613 году, т. е. 14-ти лѣтъ отъ роду. Картина эта находилась въ коллекціи Borgnisa и продана въ 1804 году. Гдѣ она находится теперь—неизвѣстно. Затѣмъ идетъ «Несеніе креста (въ церкви св. Павла въ Антверпенѣ). Оно еще полно юношескихъ недостатковъ, грѣшитъ противъ законовъ перспективы, композиція неудачна, фигуры скучены, но и въ ней внимательный наблюдатель уже видитъ проблескъ великаго таланта. Изъ работъ, сдѣланныхъ до отъѣзда нашего художника въ Италію, очень интересна:—«Св. Мартинъ отдающій свой плащъ нищему». Написана она въ 1621 году для церкви небольшого мѣстечка Совенійгэма, около Брюсселя. Средину картины занимаетъ св. Мартинъ верхомъ на бѣлой лошади, нетерпѣливо бьющей копытомъ о землю. Святой изображенъ

чрезвычайно красивымъ юношей, одѣтымъ въ блестящія латы; на головѣ—бархатный беретъ съ большимъ сѣрымъ страусовымъ перомъ. На плечи накинутъ плащъ, половину котораго онъ отрѣзаетъ мечемъ и подаетъ сидящему на землѣ, почти нагому нищему. Рядомъ съ нимъ тоже сидитъ на землѣ другой нищій, съ повязанной платкомъ головой, и съ злобною завистью смотритъ на святого. На заднемъ планѣ—оруженосецъ верхомъ. Картина насквозь проникнута вліяніемъ ванъ Балена: это настоящее произведеніе 16-го вѣка,—по манерности, тщательности письма и по тонкой, кропотливой отдѣлкѣ деталей. Моделировка голаго тѣла нищаго отличается, однако, рѣдкой силой. Прекрасно передано выраженіе злости на лицѣ второго нищаго, да и вся фигура его чрезвычайно характерна. Лошадь нарисована превосходно. Картина эта даетъ полное основаніе считать ванъ Дэйка и



«Портретъ Из. Брандтъ», № 575 въ Имп. Эрмитажѣ (приписываемый по каталогу Рубенсу).

«Portrait d'Is. Brandt» à l'Ermitage Impérial (attribué par le catalogue a Rubens).

тогда уже—вполнѣ сложившимся мастеромъ, а не ученикомъ. На тотъ же сюжетъ, но съ прибавленіемъ одной женской фигуры,—есть картина и въ Виндзорскомъ замкѣ. Она больше по размѣру и написана гораздо позднѣе, такъ какъ на ней уже видно изученіе итальянскихъ мастеровъ. За первую картину заказчикъ заплатилъ 300 флориновъ. Въ нашемъ Эрмитажѣ имѣются четыре картины, которыя В. Боде признаетъ за несомнѣнныя произведенія ванъ Дэйка, относящіяся къ юношескимъ его произведеніямъ. Первая изъ нихъ—портретъ Изабеллы Брантъ (№ 575), первой жены Рубенса. Каталогъ считаетъ ее за произведеніе самого Рубенса, на которомъ только фонъ и аксессуары написаны ванъ Дэйкомъ, dr. же Боде, опровергая это мнѣніе, допускаетъ возможность, что это—именно та картина, которая упоминается въ инвентарѣ П. П. Рубенса. Картина эта поступила изъ коллекціи Кроза. Совершенно такой же портретъ Изабеллы Брандтъ находится въ Виндзорскомъ замкѣ и признается несомнѣнно принадлежащимъ кисти Рубенса, что до извѣстной степени можетъ подтверждать мнѣніе dr. Боде. Вторая картина, тоже приписываемая каталогомъ Эрмитажа Рубенсу, а Боде—ванъ Дэйку, это портретъ Сусанны Фоурманъ и ея дочери Екатерины (№ 636). Картина пріобрѣтена изъ коллекціи герцога Шуазеля и въ то время считалась произведеніемъ ванъ Дэйка. Мнѣніе Боде находитъ себѣ подтвержденіе въ томъ, что фактура портрета имѣетъ видимое сходство съ вышеупомянутымъ портретомъ Елизаветы Брантъ. Оба они писаны однимъ и тѣмъ же мастеромъ и, если первый принадлежитъ кисти ванъ Дэйка, то и второй также. Оба портрета великолѣпны и, можетъ быть, это и заставило Вагена приписать ихъ кисти учителя, а не его 20-лѣтняго ученика. Но ванъ Дэйкъ и въ 20-лѣтнемъ возрастѣ смѣло работалъ рядомъ съ своимъ великимъ учителемъ. Какъ на него смотрѣли тогда—видно изъ одного письма, адресованнаго 25-го ноября 1620 года Дудлей Карлстону, посланнику Великобританіи въ Голландіи: «Вашей Свѣтлости, вѣроятно, извѣстно, что ванъ Дэйкъ, знаменитый сотоварищъ (Sosie) Рубенса, уѣхалъ въ Англію». Такимъ образомъ, въ то самое время, когда написаны портреты Брандтъ и Фоурманъ, ванъ Дэйка приравнивали къ самому Рубенсу. Въ эту первую, кратковременную поѣздку въ Англію ванъ Дэйкъ получилъ отъ короля Іакова II—100 фун. стерлинговъ «за особую услугу, оказанную монарху», какъ сказано въ регистрѣ Казначея.

Но въ нашемъ Эрмитажѣ есть еще два портрета, которые несомнѣнно принадлежатъ кисти ванъ Дэйка и написаны, вѣроятно, около 1618—1619 гг. Они ясно показываютъ намъ, какимъ великимъ мастеромъ уже и тогда былъ нашъ художникъ. Въ каталогѣ Эрмитажа они занесены въ отдѣлъ картинъ школы Рубенса, но dr. Боде категорично признаетъ ихъ за прекрасныхъ ванъ Дэйковъ, съ чѣмъ согласенъ и почтенный хранитель музея Эрмитажа А. И. Сомовъ. Оба



Мужской портретъ № 580 въ Имп. Эрмитажѣ (отнесенный въ каталогѣ къ школѣ Рубенса).
Portrait d'homme № 580 à l'Ermitage Impérial de St-Pétersbourg (attribué dans le catalogue à l'école de Rubens).



Женскій портретъ № 581 въ Имп. Эрмитажѣ (отнесенный въ каталогѣ къ школѣ Рубенса).
Portrait de femme № 581 à l'Ermitage Impérial de St-Pétersbourg (attribué dans le catalogue à l'école de Rubens).

портрета пріобрѣтены отъ Крозà и считались за произведенія Рубенса. Они въ высшей степени интересны и даютъ полную возможность изучать манеру ванъ Дейка до того времени, какъ знакомство съ картинами Тиціана и П. Веронеза измѣнило эту первоначальную манеру. Съ этими портретами нужно сравнить и собственный портретъ ванъ Дейка, написанный имъ въ 1621 г. и нынѣ хранящійся въ Лондонской національной галлереѣ. Въ этихъ трехъ портретахъ чрезвычайно ярко выразились самобытныя качества таланта нашего художника и, можетъ быть, правы отчасти тѣ, которые утверждаютъ, что поѣздка въ Италію ему повредила, ограничивъ эту самобытность, подчинивъ его вліянію венеціанцевъ. Правда, эти портреты не такъ колоритны, какъ его послѣдующія работы, но въ нихъ особенно силенъ тотъ благородный стиль, который присущъ его таланту, и та способность «проникновенія», при передачѣ на полотно не однихъ внѣшнихъ качествъ изображаемаго лица, а и всей его нравственной физіономіи, т. е. того, что одно дѣлаетъ портретъ истинно художественнымъ произведеніемъ. На собственномъ портретѣ Національной галлереи ванъ Дейкъ изображенъ юношей съ едва замѣтнымъ пушкомъ на подбородкѣ и едва замѣтными усиками. Взглядъ его красивыхъ черныхъ глазъ полонъ веселья и смѣлости, носъ правильной формы, прямой и довольно большой. Ротъ малъ, но не лишенъ чувственности. Длинные волосы свѣтло-каштановаго цвѣта, съ легкимъ рыжеватымъ оттѣнкомъ, вьются локонами, падая въ безпорядкѣ по обѣимъ сторонамъ головы. Руки небольшія—очень красивыя. Въ общемъ, въ выраженіи лица много женственности, замѣтно отсутствіе твердой воли. Написанъ портретъ энергично, рисунокъ точенъ и твердъ. Съ помощью чередованія темныхъ и сильныхъ тоновъ достигнута чрезвычайная рельефность изображенія, но аксессуары нарисованы слабо, безъ того блеска, который художникъ выработалъ въ себѣ впослѣдствіи. Тѣ же достоинства наблюдаются и въ указанныхъ произведеніяхъ нашего Эрмитажа. Чтобы покончить съ ранними работами, я укажу, что въ коллекціи Эрмитажа есть приписываемая ванъ Дейку копія (вѣроятно, сдѣланная въ 1618 г.) съ картины Рубенса: «Спаситель у Симона фарисея»,—впрочемъ, фактъ ея принадлежности кисти нашего художника не вполнѣ установленъ.

III.

Отъѣздъ въ Италію.

3-го октября 1621 года ванъ Дейкъ отправился въ Италію, на превосходной бѣлой лошади, подаренной ему Рубенсомъ, снабженный массою рекомендательныхъ писемъ своего учителя и самыхъ подробныхъ указаній—что нужно смотрѣть и чѣмъ заниматься. Мало того, учитель нашелъ своему



Портретъ А. ванъ Дэйка, № 628 въ Имп. Эрмитажѣ (приписывавшійся его кисти).
Portrait d'A. van Dyck» à l'Ermitage Impérial (attribué jadis à son pinceau).

любимому ученику компаньона по дальнему путешествію, нѣкоего Nani (или Vani), одного изъ своихъ друзей, — венеціанца по происхожденію. Передъ отъѣздомъ ванъ Дэйкъ хотѣлъ отблагодарить своего учителя-отца и подарилъ ему три картины своей кисти: 1) «Св. Іеронимъ—въ пустынѣ»; 2) «Христосъ въ терновомъ вѣнкѣ» и 3) «Арестованіе Христа». Эти картины находятся нынѣ въ музеѣ Прадо въ Мадридѣ (№№ 1318, 1319 и 1335). Онѣ написаны подъ сильнымъ вліяніемъ Рубенса и одна изъ нихъ, по словамъ каталога музея, долгое время считалась—произведеніемъ самого учителя. «Арестованіе Христа» пользовалось особенной любовью Рубенса, который поставилъ ее на видномъ мѣстѣ, въ одной изъ лучшихъ своихъ комнатъ, и охотно указывалъ своимъ гостямъ на ея выдающіяся достоин-

 6*

ства. Дѣйствительно, она много совершеннѣе другихъ двухъ картинъ и отличается до сихъ поръ прекраснымъ колоритомъ.

Путь въ Италію ванъ Дэйкъ избралъ наиболѣе краткій и прямо направился въ Генуую, гдѣ проживали два извѣстныхъ фламандскихъ художника, нынѣ совершенно забытыхъ,—братья ванъ Васль. Одинъ изъ нихъ былъ женатъ на дочери извѣстнаго гравера Іода; все семейство ихъ, состоявшее изъ отца, тоже художника, и матери, находилось въ дружескихъ отношеніяхъ съ Рубенсомъ и, возможно, что ванъ Дэйкъ знавалъ въ Антверпенѣ нѣкоторыхъ членовъ этой семьи. Васли приняли его какъ дорогого гостя, поселили у себя и познакомили какъ съ мѣстными художниками, такъ и съ представителями лучшихъ Генуэзскихъ фамилій. Оба брата Васль были художники талантливые, образованные и умные, хотя нѣсколько по тому времени старомодные, всецѣло слѣдовавшіе традиціямъ 16 вѣка. Въ послѣднее время возникъ интересъ къ этимъ забытымъ художникамъ и, благодаря изслѣдованіямъ Шейблера и друг., удалось открыть цѣлый рядъ работъ Корнелія Васля—батталиста и его брата Луки—пейзажиста, которыя въ разныхъ Европейскихъ галлереяхъ ошибочно приписываются кисти другихъ, болѣе извѣстныхъ художниковъ. Во дворцѣ Durazzo въ Генуѣ—есть шесть интересныхъ, чисто жанровыхъ картинъ Корнелія Васля. Онъ является въ нихъ отличнымъ рисовальщикомъ, тонкимъ наблюдателемъ, несомнѣнно умнымъ мастеромъ, но не съ богато развитой фантазіей. Въ его талантѣ, безконечно уступающемъ таланту ванъ Дэйка, правда, есть родственныя ему черты, чѣмъ отчасти объясняется то̀, что они скоро и близко сошлись. Красивый, изящный ванъ Дэйкъ, сразу пріобрѣтшій лестное названіе «il pittore cavalieresko» за благородство своихъ манеръ и очаровательную любезность, сдѣлался любимцемъ Генуэзской знати, чуть не поголовно пожелавшей имѣть портреты его кисти. Многіе изъ нихъ непрерывно, вотъ уже въ теченіе трехъ вѣковъ, украшаютъ дворцы представителей мѣстной аристократіи. Особенное вниманіе къ нашему художнику обусловилось и рекомендаціями Рубенса, воспоминанія о которомъ въ то время были очень живы въ Италіи. Въ числѣ семействъ, особенно дружески принявшихъ ванъ Дэйка, были Pallavicini, Brignole-Sole, Durazzo, Spinola и др., представителей которыхъ онъ обезсмертилъ на полотнѣ, и по заказу которыхъ онъ написалъ нѣсколько картинъ—на религіозные сюжеты. Не останавливаясь на всѣхъ этихъ произведеніяхъ, я отмѣчу прежде всего, что ихъ можно раздѣлить на три категоріи: въ однихъ еще сквозитъ вліяніе ванъ Балена, въ другихъ мы видимъ еще не вполнѣ самостоятельнаго художника, ищущаго свой настоящій путь, и въ третьихъ—видно доминирующее вліяніе Караваджо, отъ котораго, впрочемъ, нашъ художникъ скоро освободился.

Къ первымъ относится, напримѣръ, «Несеніе креста» — дворца Brignole: картина полна юношеской свѣжести и непосредственнаго религіознаго чувства, исполненіе тщательное до крайности, почти не видно мазковъ,— она точно эмальирована.

Подъ сильнымъ вліяніемъ Караваджо написанъ портретъ маркизы Brignole. Онъ весь черный, только голова и руки написаны въ свѣту, и то одна рука, на которую падаетъ тѣнь,—шоколаднаго цвѣта. Въ знаменитомъ конномъ портретѣ маркиза Brignole—нашъ художникъ освобождается немного отъ вліянія Караваджо и, хотя темноты и въ этомъ портретѣ довольно, но бѣлая лошадь написана колоритно, при чемъ видно, что анатомію лошади художникъ изучалъ чрезвычайно внимательно. (Очень интересный его этюдъ лошади сохраняется въ Брауншвейгской галлереѣ). Въ извѣстныхъ картинахъ: «Бѣлый мальчикъ» и «Голубой мальчикъ», которыя сохраняются во дворцѣ Durazzo,—ванъ Дэйкъ выходитъ на собственную дорогу, хотя въ темномъ облачномъ небѣ все еще видно вліяніе мрачнаго миланца. Эти картины любопытны и какъ первыя изображенія дѣтей, въ чемъ впослѣдствіи нашъ художникъ достигъ величайшаго мастерства. Нельзя не указать еще на «Св. Семейство»—дворца Spinola, гдѣ младенецъ Христосъ—такой дивной красоты, которую художнику повторить уже не удалось.

Не имѣя возможности, по условіямъ мѣста, описывать всѣ Генуэзскія картины ванъ Дэйка, я, чтобы покончить съ разсказомъ о его пребываніи въ этомъ городѣ, скажу нѣсколько словъ—объ одномъ неосновательно забытомъ художникѣ, оказывавшемъ ванъ Дэйку самое дружеское расположеніе. Это была въ то время уже слѣпая, 81-лѣтняя старуха Sofonisba Anguisciola, отъ которой, по словамъ самого ванъ Дэйка (какъ удостовѣряетъ Soprani),—онъ больше научился, чѣмъ отъ знакомства съ полотнами лучшихъ живописцевъ. На седьмомъ году Sofonisba, принадлежавшая къ аристократическому семейству, была отдана въ ученье къ живописцу Бернардино Кампи и въ коллекціи лорда Jarborough есть ея картина, помѣченная 1551 г. (т. е., когда ей было всего 11 лѣтъ отъ роду). Она изображаетъ монашенку и, по словамъ такого тонкаго знатока искусства, какъ Морелли,— отличается крупными художественными достоинствами. Собственный портретъ художницы, когда ей было 14 лѣтъ отъ роду, хранится въ Вѣнской картинной галлереѣ и такъ хорошъ, что становится понятнымъ, что слава молодой художницы распространилась очень быстро и она была приглашена въ Мадридъ—королемъ Филиппомъ II. Принятая крайне милостиво, едва достигшая 20-лѣтняго возраста художница, тотчасъ по прибытіи,—написала портреты королевы, короля и Донъ Карлоса. Кромѣ щедраго вознагражденія за эти работы, она получила ежегодный пенсіонъ въ 200 экю.

Слава Sofonisb'ы дошла и до папы Пія IV, который попросилъ сдѣлать для него портретъ королевы Изабеллы, по исполненіи котораго выразилъ ей письменную благодарность. Милости Филиппа II широкой рѣкой лились на художницу: она была сдѣлана фрейлиной королевы, назначена преподавать рисованіе инфантѣ Изабеллѣ, а когда выходила замужъ за сицилійскаго дворянина Moncad'а, то король далъ ей 12.000 экю въ приданое и назначилъ 1.000 экю пожизненной пенсіи, право на которую должно было распространиться и на ея потомство. Овдовѣвъ, она вторично вышла замужъ за богатаго торговца Lomellino. По словамъ Бальдинуччи, Sofonisba Anguisciola, какъ портретистка,—считалась первой между современными художниками, и только одинъ Тиціанъ могъ съ ней бороться. И отъ всей этой славы не осталось почти ничего! Въ музеѣ Prado—нѣтъ ни одной ея картины; но есть мужской портретъ знаменитаго Кремонскаго медика Piermaria (№ 15), работы ея сестры и ученицы Люціи. Двѣ другія ея сестры были тоже художницы—картина одной изъ нихъ находится въ галлереѣ Боргезе. Morelli, ознакомившись съ немногими извѣстными произведеніями Sofonisb'ы, утверждаетъ, что они прекрасно нарисованы, колоритны, но нѣсколько наивны. Любопытно отмѣтить, что женщинъ художницъ не мало было въ Италіи; между ними особенно пользовались извѣстностью: Catarina Vigri—изъ Болоньи; ученица Тиціана—Irena von Spilimbergo; Marietta Robusti; Barbara Langi—изъ Равенны и друг. Старый итальянскій хроникеръ галантно замѣчаетъ по этому поводу: «должно сказать, вмѣстѣ съ Аріосто, что женщина способна на всякое дѣло, за которое она рѣшится приняться».

Въ февралѣ 1622 года ванъ Дэйкъ оставилъ Геную, отблагодаривъ Wael'ей за гостепріимство великолѣпнымъ портретомъ отца и матери (нынѣ въ Мюнхенѣ), и отправился въ Римъ. О первомъ его пребываніи въ вѣчномъ городѣ ничего не извѣстно, кромѣ того, что его пребываніе тамъ было кратковременно,—Тиціанъ и П. Веронезъ влекли его въ городъ лагунъ. По дорогѣ онъ останавливался на нѣсколько недѣль во Флоренціи—для ознакомленія съ ея художественными сокровищами. Тамъ онъ познакомился и скоро подружился съ антверпенскимъ художникомъ Юстомъ Сутерманомъ (1597—1681), пользовавшимся въ Италіи репутаціей лучшаго портретиста и бывшимъ придворнымъ живописцемъ Козьмы II, Фердинанда II и Козьмы III. Онъ обезсмертилъ въ своихъ портретахъ представителей этой великолѣпной Тосканской династіи. Онъ былъ ученикомъ сначала M. de Vos, а затѣмъ Pourbous'а. По всей вѣроятности, ванъ Дэйкъ былъ рекомендованъ Сутерману—Рубенсомъ, такъ какъ послѣдній былъ съ нимъ въ дружескихъ отношеніяхъ. Галлереи Уффици и Питти сохраняютъ два удивительныхъ портрета работы Сутермана. Въ первой находится пояс-



Портретъ Ю. Сутермана. — Portrait de J. Sustermans.
(Изъ «Iconographie» d'A. van Dyck).

ной портретъ Галилея, во второй—портретъ Христіана V Датскаго, сына Фридриха III. Оба они могутъ выдержать сравненіе съ лучшими портретами Тиціана, Тинторетто, Веласкеза, Рембрандта и Рубенса. Въ нихъ нѣтъ ничего манернаго, условнаго, нѣтъ ни одного недостатка—ни въ техникѣ, ни въ передачѣ нравственной характеристики изображаемыхъ лицъ. Нельзя не пожалѣть, что имя Сутермана не пользуется ни той извѣстностью, ни тѣмъ уваженіемъ, котораго въ дѣйствительности заслуживаетъ этотъ превосходный портретистъ. На ванъ Дэйка онъ имѣлъ сильное и благотворное вліяніе. Насколько тотъ его цѣнилъ, можно судить отчасти по тому, что онъ не только сдѣлалъ его портретъ масляными красками, но и гравированный. Картинъ Сутермана во Флоренціи болѣе 20-ти, и только тамъ и можно изучать этого выдающагося мастера.

Изъ Флоренціи ванъ Дэйкъ заѣхалъ въ Болонью, гдѣ пребываніе его было очень кратковременно, — по крайней мѣрѣ, никакихъ его работъ въ Болоньѣ не осталось, и въ апрѣлѣ 1622 г. онъ прибылъ въ Венецію, гдѣ, по всей вѣроятности, и воспользовался гостепріимствомъ своего компаньона по путешествію изъ Антвертена въ Генуюю—Nani.

IV.

Пребываніе въ Венеціи, Римѣ и Сициліи.

Несомнѣнно, что изъ всѣхъ итальянскихъ художниковъ наиболѣе глубокое и неизмѣнное вліяніе оказали на ванъ Дэйка — Тиціанъ и П. Веронезъ. Подробная характеристика этихъ великихъ мастеровъ Венеціанской школы не входитъ въ рамки моей настоящей работы, но я долженъ сказать о нихъ нѣсколько словъ, чтобы имѣть возможность отмѣтить тѣ измѣненія, которыя внесло въ творчество нашего художника знакомство съ ихъ произведеніями.

«Божественная сила Тиціана, говоритъ Бурхардтъ, заключается въ томъ, что онъ придавалъ изображаемымъ имъ предметамъ и людямъ ту гармонію, которая должна была быть имъ присуща по природѣ. Изъ мелкихъ, неясныхъ чертъ — подъ его кистью получалось ясное выраженіе». Главная его мощь какъ художника, никѣмъ до сихъ поръ не превзойденнаго, заключалась въ колоритѣ. Красками онъ владѣлъ въ совершенствѣ, и ни одна изъ нихъ не выдѣляется, не доминируетъ въ картинѣ. Онѣ дополняютъ другъ друга, вполнѣ гармонируютъ между собою, давая зрителю удивителвно цѣльное впечатлѣніе, которое можно сравнить съ глубокой музыкальной мелодіей. Всякая его картина ласкаетъ взоръ. Онъ клалъ краски широко, мазками, среди которыхъ ярко горятъ блестящіе тона. На его картинахъ почти всегда какъ бы играютъ солнечные лучи. Опаловые

туманы, которые такъ часто наблюдаются въ Венеціи, благодаря постояннымъ испареніямъ, ослабляющимъ блескъ южнаго солнца,—находили въ Тиціанѣ неподражаемаго изобразителя. Впечатлѣнію цѣлаго онъ нерѣдко приноситъ въ жертву детали, поступаясь точностью ихъ изображенія, ихъ вѣрностью природѣ. Ему прежде всего и важнѣе всего—было общее впечатлѣніе. Ванъ Дэйкъ изучалъ Тиціана съ рѣдкимъ вниманіемъ. Онъ копировалъ не только его картины, но и рисунки, и копіи эти сохраняются теперь въ Британскомъ музеѣ, галлереѣ Уффици и др., служа фактическимъ доказательствомъ усердія художника, который уже въ то время самъ являлся первокласснымъ мастеромъ. Это изученіе отнюдь не дѣлало его, однако, прямымъ подражателемъ учителя,—нѣтъ, онъ самостоятельно перерабатывалъ усвоенное, оставаясь всегда самимъ собою. Онъ заимствовалъ у Тиціана умѣнье пользоваться свѣто-тѣнью, чтобы придавать изображенію больший рельефъ. Онъ сталъ писать въ свѣтѣ только голову и руки, оставляя остальное въ тѣни, и т. д. По мнѣнію Michiels'а, изъ картинъ Тиціана—наибольшее вліяніе на ванъ Дэйка оказала такъ-называемая «Мадонна семейства Пезаро», написанная для церкви «Maria dei Frarri», и нынѣ находящаяся въ Венеціанскомъ музеѣ. Сравнивая эту превосходную картину съ картинами религіознаго содержанія ванъ Дэйка, дѣйствительно не трудно прослѣдить это вліяніе—или, точнѣе, это воспоминаніе. Напримѣръ, въ картинахъ нашего художника: «Марія, Іисусъ и Іоаннъ»—Мюнхенской Пинакотеки, въ знаменитой Луврской «Богоматери съ жертвователями» и отчасти въ «Богородицѣ съ куропатками»—нашего Эрмитажа, въ типахъ Богоматери и Младенца—много общаго съ Мадонной Пезаро. Есть сходство и въ распредѣленіи драпировокъ. Но, рядомъ съ этимъ сходствомъ, по тѣмъ же картинамъ—легко прослѣдить и различіе между двумя мастерами. Въ картинахъ Тиціана больше блеска и силы, ярче колоритъ, но въ нихъ нѣтъ того благородства типовъ, пожалуй, той ихъ идеализаціи, которая присуща всѣмъ произведеніямъ нашего художника, за исключеніемъ нѣкоторыхъ картинъ, написанныхъ имъ въ послѣдніе два-три года жизни—о чемъ будетъ упомянуто ниже. Въ картинахъ ванъ Дэйка—не такъ блестящи краски, но за то онѣ подобраны съ гораздо большей тщательностью, безъ разсчитанности на то̀, чтобы бить на эффектъ, сразу поражать зрителя, и составляютъ стройное цѣлое. Краски каждой отдѣльной части картины соотвѣтствуютъ общему характеру произведенія. Никакой рѣзкости въ нюансахъ не встрѣчается у ванъ Дэйка, что̀, однако, нерѣдко наблюдается у Тиціана. Типы послѣдняго вообще отличаются красотой, что̀ не помѣшало одному изъ критиковъ сдѣлать злое замѣчаніе, что Тиціанъ, зная красивое, не зналъ прекраснаго. Про ванъ Дэйка никакой злой критикъ этого сказать не можетъ. Такихъ прекрасныхъ типовъ Христа и

Богоматери, какихъ онъ создалъ,—не много знаетъ исторія искусства. Къ уже указаннымъ произведеніямъ не могу не прибавить—«Динарій Кесаря», гдѣ типъ Христа изумителенъ по красотѣ и силѣ (хранится во дворцѣ Brignole въ Генуѣ) и на «Богоматерь» Туринскаго музея (№ 485), въ которой ванъ Дэйкъ положительно превзошелъ Тиціана.

Кромѣ Тиціана, изъ венеціанцевъ сильное вліяніе на ванъ Дэйка имѣлъ Кальяри, болѣе извѣстный подъ именемъ Павла Веронезе, который, какъ колористъ, считается не уступающимъ Тиціану. Къ сожалѣнію, большинство его картинъ были писаны дурно составленными красками, отъ чего онѣ сильно потемнѣли (это видно между прочимъ и на картинахъ нашего Эрмитажа). Въ способѣ распредѣленія красокъ, во многихъ картинахъ ванъ Дэйка видно вліяніе Веронеза,—онъ распредѣляетъ краски по тонамъ, избѣгая всякихъ рѣзкихъ пятенъ. Несмотря на то̀, что его картины потускнѣли,—въ нихъ до сихъ поръ еще видна рука изъ ряда вонъ выходящаго колориста. Кромѣ указанныхъ художниковъ, ванъ Дэйкъ изучалъ и другихъ знаменитыхъ мастеровъ Италіи: Корреджо, Доминикино, Анд. дель Сарто, Тинторетто, что̀ видно изъ его альбомовъ, привезенныхъ имъ домой изъ Италіи.

Венеціанская школа имѣла преобладающее вліяніе на талантъ ванъ Дэйка. Это вліяніе и должно было предвидѣть. Но оно было такимъ быстрымъ и интенсивнымъ, что представляетъ собою совершенно особенное явленіе. Молодой художникъ пробылъ на берегахъ Адріатики не болѣе 9 — 10 мѣсяцевъ, и въ это короткое время достигъ изумительныхъ результатовъ, совершенно измѣнивъ свою прежнюю манеру. Еще въ Генуѣ, какъ я указывалъ выше, онъ шелъ ощупью, отыскивая свой настоящій путь. Здѣсь онъ является великимъ мастеромъ, сильнымъ не только талантомъ, но и знаніемъ. Исторія искусства не знаетъ другого примѣра столь быстраго развитія, столь колоссальныхъ результатовъ.

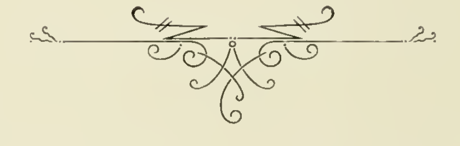
Изъ Венеціи ванъ Дэйкъ отправился чрезъ Мантую въ Римъ, вѣроятно по приглашенію кардинала Bentivoglio, который одно время былъ папскимъ нунціемъ во Фландріи и сохранилъ о ней самыя пріятныя воспоминанія, всегда являясь покровителемъ пріѣзжавшихъ въ Римъ фламандцевъ. Остановился ванъ Дэйкъ во дворцѣ кардинала и, тотчасъ по пріѣздѣ, написалъ съ него два портрета: одинъ во весь ростъ, другой поясной,—первый изъ нихъ находится въ галлереѣ Питти. Портретъ превосходенъ и въ немъ ванъ Дэйкъ примѣнилъ результаты своего изученія венеціанскихъ мастеровъ—умѣть возвести изображаемое имъ лицо въ типъ, вполнѣ сохраняя его индивидуальный характеръ, не поступаясь портретнымъ сходствомъ. На первомъ портретѣ кардиналъ Bentivoglio изображенъ сидящемъ въ креслахъ у стола, одѣтымъ въ пурпурную мантію; на столѣ ваза съ цвѣтами

и разбросано нѣсколько бумагъ. Кардиналъ повернулъ голову налѣво и какъ будто къ чему-то прислушивается; на колѣняхъ у него письмо или документъ. На заднемъ планѣ—колоннада и одна изъ колоннъ задрапирована великолѣпной матеріей. На полу роскошный коверъ. Кардиналъ сидитъ съ непокрытой головой. Онъ почти совсѣмъ лысъ, лобъ его прекрасной формы, глаза блещутъ умомъ и проницательностью, носъ нѣсколько мясистъ, подбородокъ тонкій, твердый. Благодаря узенькой бородкѣ и широкому лбу, лицо представляетъ почти правильный треугольникъ, которому верхняя часть головы служитъ основаніемъ. Красотой кардиналъ видимо не отличался, но сходство и характеръ лица были схвачены съ такой изумительной вѣрностью, что портретъ произвелъ въ Римѣ совершенный фуроръ. Новостью для итальянцевъ явились и аксессуары портрета, притомъ столь превосходно нарисованные. Обыкновенно итальянскіе художники, рисуя портреты, дѣлали только болѣе или менѣе темный фонъ. Портретъ, изображающій человѣка вмѣстѣ съ его домашней обстановкой, являлся тогда новшествомъ.

Слава ванъ Дэйка въ Римѣ росла не по днямъ, а по часамъ, и заказчики являлись къ нему толпою. Во всѣхъ портретахъ этого періода онъ выказалъ всѣ качества своего мощнаго дарованія, и показалъ себя рѣдкимъ физіономистомъ, умѣющимъ читать въ сердцахъ и, оставаясь вѣрнымъ изобразителемъ внѣшности человѣка,—блестяще передать на полотнѣ душу живую. Онъ не прикрашивалъ свои оригиналы, некрасивыхъ рисовалъ некрасивыми, но всѣ его портреты и теперь, почти три вѣка спустя, живутъ, одухотворенные геніемъ художника. Однимъ изъ чрезвычайно характерныхъ въ этомъ отношеніи портретовъ нужно признать портретъ его учителя-друга П. П. Рубенса. Мы знаемъ нѣсколько собственноручныхъ портретовъ великаго фламандца. Нечего и говорить—они блестящи по исполненію, но на всѣхъ ихъ видна «поза»—рисовка, стремленіе изобразить великаго человѣка, для котораго не существуетъ загадокъ въ природѣ; тонкаго дипломата-аристократа, какъ бы экзаменующаго зрителя взглядомъ своихъ прекрасныхъ, умныхъ глазъ. Въ портретахъ Рубенса, какъ одного, такъ и вмѣстѣ съ самимъ ванъ Дэйкомъ, великій фламандецъ—совсѣмъ иной. Это простой, добрый, въ высшей степени деликатный человѣкъ. Его взглядъ, по выраженію Michiels'a, какъ бы спрашиваетъ зрителя—есть ли у него какая-либо забота или не желаетъ ли онъ быть его другомъ Его. поза, волосы безпорядочными прядями, падающіе вокругъ головы, придаютъ ему оттѣнокъ какого-то особо привлекательнаго добродушія, вызывая къ нему невольную симпатію. На другихъ работахъ нашего художника въ Римѣ мы останавливаться не будемъ,—характеръ его творчества мы болѣе подробно разсмотримъ, разбирая портреты, хранящіеся въ на-

шемъ Эрмитажѣ, а теперь только упомянемъ о послѣднемъ времени пребыванія ванъ Дэйка въ Италіи. Проведя восемь мѣсяцевъ въ Римѣ, онъ вернулся въ Геную, посѣтивъ по дорогѣ Сіэну, Пизу, Парму и Пьяченцу. Дорогою онъ встрѣтилъ случайно леди Арундель, мужъ которой, знаменитый любитель искусствъ, коего Рубенсъ прозвалъ «Апостоломъ искусства»,—игралъ такую важную роль въ жизни ванъ Дэйка. Изъ работъ его въ это время нужно отмѣтить: портреты Савойскихъ принцевъ, конный портретъ маркиза Монкада, «Кающуюся Магдалину» и цѣлый рядъ картинъ, украшающихъ Туринскій музей. Изъ Генуи онъ ѣздилъ въ Сицилію по приглашенію Филиберта-Эммануила Савойскаго и въ 1625 году чрезъ Марсель вернулся на родину, пробывъ въ Италіи 3 года 7 мѣсяцевъ и нѣсколько дней.

(Окончаніе будетъ).



МЫСЛИ ЖИВОПИСЦА *),
статья БЕНЖАМЕНА КОНСТАНА.

По поводу излишней литературной тенденціи въ живописи нашихъ дней—не слѣдуетъ ли напомнить, что нѣтъ ничего менѣе литературнаго, какъ «Salon Carré» Лувра?

«Бракъ въ Канѣ» П. Веронеза нисколько не изображаетъ трапезы въ присутствіи Христа, а скорѣе—собраніе хорошихъ друзей мастера, соединившихся вмѣстѣ, чтобы повеселиться, показать свой бодрый видъ, свои богатыя одежды. И, преслѣдуемый за эту картину Инквизиціею, Веронезъ не нашелъ, въ свое оправданіе изображенія Христа въ такомъ венеціанскомъ

*) Поставивъ себѣ одною изъ задачъ—борьбу со всякими вредными направленіями въ искусствѣ и художественной промышленности, Редакція съ особымъ удовольствіемъ помѣщаетъ въ своемъ журналѣ статью (по поводу такъ называемаго декадентства)—столь извѣстнаго въ Европѣ художника, какъ Бенжаменъ Констанъ, прекрасный портретъ котораго, писанный съ бывшаго министра иностранныхъ дѣлъ Ганото, занималъ едва ли не первое мѣсто на послѣдней французской выставкѣ. Болѣзнь, по счастью, проходящая уже на Западѣ, какъ всякая мода, теперь искусственно, притомъ не безъ усиленныхъ потугъ, прививается у насъ самозванными руководителями, отвергающими, по недостатку ли природнаго пониманія или дальнѣйшаго развитія, все старое, какъ бы оно ни было хорошо, и восхваляющими, напротивъ, все новое, какъ бы оно ни было дурно. Такая система является, конечно, самымъ простѣйшимъ средствомъ къ собственному рекламированію и матеріальному благосостоянію, не требуя отъ человѣка никакого знанія и чувства. На этомъ, къ сожалѣнію, ловится иногда, какъ на удочку, не установившаяся молодежь, когда невѣжественные и ограниченные вожди внѣдряютъ ей въ мысли, вмѣсто глубокаго изученія,—пустое сочиненіе, возставая съ одной стороны противъ старыхъ традицій и впадая, съ другой, въ совершенное рабство новыхъ. Тутъ невольно вспоминаются осмѣянныя еще Мольеромъ «Les précieuses ridicules», которыя, вмѣсто упрощенія, предавались измышленію самыхъ невѣроятныхъ, крючкотворныхъ положеній и опредѣленій.

Вотъ противъ такихъ-то зловредныхъ теорій и направлена помѣщаемая ниже статья, которая не можетъ не обратить на себя общаго вниманія.

Causeries du peintre, par Benjamen Constant.

обществѣ,—другого отвѣта, какъ эти простыя слова: «Я помѣстилъ сюда моихъ друзей потому, что они производили тутъ хорошій эффектъ».— Точно также насъ, живописцевъ, обладающихъ настоящимъ темпераментомъ художника, въ «Погребеніи Христа» Тиціана, въ Луврѣ, поражаютъ— ноги Спасителя и поддерживающая ихъ холщевая ткань; въ изображеніи Его колѣнъ мы находимъ столько дѣйствительно выраженнаго знанія, столько въ самомъ дѣлѣ вѣрнаго чувства тѣла, столь безукоризненную анатомическую лѣпку, что, прельщенные самою живописью, мы забываемъ сюжетъ, который вдохновилъ художника. Тѣмъ не менѣе, страдальческая группа учениковъ, погребающихъ своего Учителя, сохраняетъ все свое величіе, все свое глубоко набожное выраженіе. Что насъ, съ другой стороны, охватываетъ въ «Версавіи» Рембрандта (галлерея Ла-Каза въ Луврѣ)?—это полная жизни лѣпка груди, тонъ торса, пролитый на ноги свѣтъ, свѣто-тѣнь, въ которой изображена старая женщина, отирающая ноги Версавіи, золотая ризница въ полумракѣ. Наконецъ, во всѣхъ этихъ произведеніяхъ живописи пониманіе картинности, чувство правды, распредѣленіе эффектовъ—то насъ прельщаетъ, то поучаетъ. Итакъ, въ живописи, сюжетъ часто является только предлогомъ воспроизведенія прекрасныхъ изображеній съ натуры. Впрочемъ, не будемъ односторонними и скажемъ смѣло, что и историческіе сюжеты, умѣло схваченные, дали также незабвенные холсты. Кто не помнитъ: «1814 годъ» Мейссонье и «Вторженіе народа въ Конвентъ» Е. Делакроа?

«1814 годомъ» заканчивается эпопея. Великій побѣдитель проходитъ, влача за собою своихъ усталыхъ генераловъ, не вѣрующихъ болѣе въ побѣду. Одни только войска, идущія въ строю, слѣва, не теряли еще надежды, а если и слабнутъ у нихъ ноги, то сердца все же бьются при видѣ знамени. Но у самого Императора—смертельно блѣдное лицо; его лихорадочный взоръ устремился впередъ, какъ бы ища послѣдняго и самаго страшнаго врага... И этого Наполеона, близкаго къ концу,... увидалъ Мейссонье и, какъ глубокій наблюдатель, представилъ намъ наканунѣ Ватерло—почти болѣе величавымъ, чѣмъ въ день послѣ Аустерлица. Рѣдко страница исторіи была выражена болѣе чутко и болѣе близко къ правдѣ!

Также близко къ исторической правдѣ подходимъ мы и въ картинѣ Делакроа: «Вторженіе народа въ Конвентъ». Какъ волна, вливающаяся въ погибшее судно, такъ невмѣняемая отъ злобы Парижская чернь вторгается въ Конвентъ. Атмосфера душна и тяжела, лишь мѣстами проникаютъ лучи грозового солнца, и только надъ трибуною предсѣдателя три большихъ трехцвѣтныхъ флага неподвижно висятъ, не внемля шуму народнаго возстанія. Предсѣдательствующій, Буасси д'Англасъ, тоже неподвиженъ, спокойно склонившись передъ окровавленною, отрубленною головою Феро, которую ему подносятъ на остріѣ копья, и, среди чада революціи, озаренной блескомъ палашей и огнями выстрѣловъ, съ геройствомъ хранитъ ввѣренный ему Конвентомъ почетный постъ. Вотъ настоящая страница исторіи, трагическій день, описанный чудесною кистью Делакроа!

Трудно подумать, что этой картинѣ, представленной въ былыя времена на конкурсъ, удѣлено было второе мѣсто; по счастью, никто не желаетъ даже вспомнить имени его счастливаго конкурента. Однако, рѣдко живо-

писцы съ извѣстнымъ блескомъ ошибались въ присужденіяхъ премій на конкурсахъ. Такого-то рода рѣшенія, пожалуй, и оправдываютъ тѣ сомнѣнія, какія питаетъ публика и печать къ сужденіямъ профессіоналовъ. Поэтому, пусть послѣдніе стараются, по возможности, быть болѣе справедливыми по отношенію другъ къ другу,—тогда и публика будетъ справедливѣе относиться къ нимъ. Впрочемъ, кто же не ошибается,—даже и въ своемъ мастерствѣ можно ошибиться. Таковъ несчастный нашъ удѣлъ. А когда нѣкоторые критики не ошибаются, то—не есть ли это иногда просто случайность?

Но пора покончить съ этимъ и вернуться къ вліянію сюжета въ живописи. Врядъ ли можно найти гдѣ-либо болѣе поразительный примѣръ такого вліянія, какъ въ этихъ двухъ картинахъ, т. е.: Делакроа—«Вторженіе народа въ Конвентъ» и Мейссонье—«1814 г.».

Если мы перейдемъ теперь къ историческимъ сюжетамъ съ точки зрѣнія стѣнописи, намъ придется сознаться, что наилучшее рѣшеніе задачи дали Микель-Анджело и Рафаэль—въ Сикстинской капеллѣ и Ватиканскихъ палатахъ. Тема тутъ предоставляла художнику поле для совершенно особеннаго живописнаго выраженія и, въ этомъ отношеніи, олицетвореніе «Сивиллъ» останется столь же величавымъ, какъ и возвышеннымъ. Поэтому, подъ впечатлѣніемъ сверхъестественной мощи этихъ гигантовъ искусства, далеки отъ насъ мысль и желаніе все ограничить въ художествѣ только одною «живописью». Это дѣло темперамента, а потому пожелаемъ, чтобы онъ не былъ у всѣхъ одинъ и тотъ же; впрочемъ, одинъ изъ нашихъ мастеровъ, недавно скончавшійся Поль Бодри, пытался мѣнять его, смотря по тому, что̀ ему предстояло выражать. Портретистъ глубокой наблюдательности, жанристъ тонкаго вкуса, декораторъ вполнѣ владѣющій всѣми необходимыми качествами для заполненія большихъ пространствъ, Бодри, этотъ вѣчно тревожимый искусствомъ художникъ, былъ тѣмъ чуднымъ Протеемъ, который мѣнялъ, по желанію, форму своего темперамента. Игра эта была опасна, тѣмъ не менѣе она ему удалась. Крупный мастеръ, о немъ теперь мало говорятъ, но современемъ ему отдадутъ должное!

Обыкновенно, когда исчезаетъ геніальный художникъ, на слѣдующій же день устраивается заговоръ молчанія противъ него—лицами, желающими занять его мѣсто; но время все приводитъ въ должный порядокъ. И Бодри останется! весь его трудъ будетъ—частью художественнаго достоянія Франціи. А все же, повторимъ еще разъ, не будемъ желать всѣмъ одного и того же темперамента.

Чтобы привести хотя одинъ примѣръ,—скажемъ: Прерафаэлиты въ Англіи не свернули ли, пожалуй, съ достойнаго пути здоровой и сильной живописной школы, одной изъ самыхъ блестящихъ, живыхъ послѣ Рубенса и Ванъ-Дэйка, школы такихъ мастеровъ, какъ Томасъ Лауренцъ, Рейнольдсъ, Рэбернъ? Да, наконецъ, искать иллюзію жизни помощью кисти и красокъ,—какая мечта, какая фантазія! Зачѣмъ же тогда мучиться и томиться символами и параболами, всею этою психологіею, претенціозно блуждающею среди живописцевъ и могущею довести только до хаоса, тьмы и декадентства?

Да здравствуетъ жизнь! А чтобы поддержать себя и идти впередъ,— не будемъ ничего искать внѣ ея. Да здравствуетъ жизнь!—въ особенности въ эту эпоху болѣзненныхъ тенденцій, притворнаго отчаиванія и мрачной поэзіи. Да здравствуетъ жизнь!—а потому вспомнимъ этихъ безсмертныхъ покойниковъ, которыхъ зовутъ: Рубенсомъ, Веронезомъ, Веласкезомъ! Воздержимся также отъ безумнаго желанія позабыть прошлое и даже его уничтожить.

Не побоимся традиціи—она не заглушаетъ личную оригинальность. Вѣдь геній человѣчества во всѣхъ искусствахъ, во всѣхъ наукахъ, представляетъ вѣчную цѣпь, изъ которой не можетъ выпасть ни одно звено. Удовольствуемся быть лишь однимъ такимъ звеномъ — этою цѣпною только и можно не впасть въ забвеніе. Поэтому, когда такъ называемое «новое искусство» или «современное искусство» имѣетъ наглость думать, что оно можетъ замѣнить собою вѣчное искусство—прошлое, нынѣшнее и будущее,—посмѣемся поскорѣе надъ этимъ, чтобы не пришлось потомъ плакать. Правда, эта новая школа, представителями которой выступаютъ импрессіонисты и другіе «исты» того же поля,—эта мистификація однимъ словомъ,—одно время, какъ будто, озабочивала школьную молодежь и даже, быть можетъ, общественное мнѣніе! Поэтому, будетъ вовсе не лишнимъ, если кто-нибудь изъ насъ, имѣя смѣлость сказать во всеуслышаніе то̀, что̀ многіе изъ собратьевъ думаютъ про себя, рѣшится протестовать противъ нѣкоторыхъ доктринъ, вносящихъ въ среду учащейся молодежи, съ самымъ опаснымъ сумасбродствомъ, презрѣніе къ знаніямъ и упадокъ вкуса.



Молодой писатель, книги и статьи котораго справедливо цѣнятся, который проявляется въ нихъ иногда болѣе «живописцемъ», чѣмъ тѣ, коихъ онъ восхваляетъ, сказалъ какъ-то по поводу одного знатнаго импрессіониста, что онъ ему представляется—какимъ-то «Паганини радуги». Надо сознаться, трудно оказать худшую медвѣжью услугу! Да этого достаточно было бы для тѣхъ, которые не любятъ импрессіонизмъ и видятъ въ природѣ радугу только тогда, когда она дѣйствительно видна. Но молодежь, работающая по незыблемымъ, вѣчнымъ принципамъ изученія человѣческаго тѣла, его анатоміи, исканія очертаній неба, почвы, дерева; молодежь, которая видитъ красное краснымъ, а зеленое зеленымъ, которая сознаетъ, что взгляды въ искусствѣ, если и мѣняются, то только мало по малу, вѣками, которая думаетъ, что вернуться къ Фидію—не значитъ отступать.... что вернуться къ Итальянцамъ временъ Возрожденія XVI вѣка, къ Фландріи и къ Испаніи XVII вѣка—тоже не значитъ отступать; эта молодежь все-таки должна быть успокоена послѣ апоѳеоза импрессіонизма. Въ добавокъ, ей надо знать, напр.: «Олимпія» Манэ—скоро ли займетъ мѣсто на ряду съ «Антіопой» Корреджо? По правдѣ сказать, мы, живописцы, знаемъ нѣсколько произведеній Манэ, которыя могли бы, въ крайнемъ случаѣ, найти мѣсто въ Луврѣ, такъ какъ они болѣе или менѣе исходятъ отъ Веласкеза и Гойи, но эти произведенія, кажется, совсѣмъ не цѣнятся

настоящими потомками Манэ,—тѣмъ болѣе, что съ его «Bon bock» или «Fifre» никакъ ужъ нельзя озадачить логику зрѣнія и стать внѣ всякаго пониманія!

Но, для непримиримыхъ, Манэ—это его «Олимпія»... и эта Олимпія дала намъ потомство, которое показываетъ, какъ она еще далека была отъ скандала, вызваннаго ею тогда. И вотъ, желаніе выдѣлиться изъ массы какъ возможно скорѣе, и, во что бы ни стало, себя показать—и создало безумныхъ непостижимыхъ, этихъ безплодныхъ пустоцвѣтовъ! Раньше всего надо озадачить, надо сказать толпѣ: «не для тебя мы работаемъ!»... хотя только объ ней и думаютъ. Но эта толпа, которая и вправду васъ, импрессіонистовъ, не постигаетъ,—понимаетъ прекрасно портретъ, писанный Рембрандтомъ, и это потому, что въ немъ глубокое наблюденіе и глубокая правда. Да, впрочемъ, толпа, понимающая Голландскую и Испанскую школы XVII вѣка, прекрасно можетъ и обойтись безъ пониманія импрессіонистской школы XIX-го. Во всякомъ случаѣ, молодежь—въ правѣ требовать, чтобы наконецъ разобрали эту школу. Но вотъ, нѣкая публика находитъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, какимъ-то «снобизмомъ»—восхищаться тѣмъ, что̀ никому не понятно, и полагаетъ этимъ придать себѣ видъ людей современныхъ, передовыхъ, и тонкихъ знатоковъ. И кто же пользуется этимъ хитрымъ невѣжествомъ, какъ не тотъ же импрессіонистъ, который, отправившись по этому странному пути безъ убѣжденія и безъ всякой вѣры,—наконецъ, благодаря успѣху, окончательно самъ увѣровалъ?

Поэтому, какъ бы ни хотѣлось сохранить спокойствіе,—въ концѣ концовъ невольно выходишь изъ себя. Да какъ же и не выйти изъ себя, когда только и слышишь о какой-то импрессіонистской школѣ, какъ будто импрессіонизмъ представляетъ школу живописи. Школа чему-нибудь да учитъ, она подготовляетъ будущихъ мастеровъ. Какихъ же мастеровъ импрессіонистская школа создала? Она скорѣе нѣкоторыхъ изувѣчила; она убила нѣсколько художественныхъ дарованій, или хоть казавшихся таковыми; она вывела на свѣтъ молодыхъ и старыхъ, уже прозванныхъ «конфетистами», «пуантилистами», «батонистами», которые все пишутъ по рецептамъ этихъ трехъ «истовъ», въ особенности же фіолетовою краскою и съ наибольшею, по возможности, оригинальностью. И если исключить нѣсколькихъ художниковъ, заблудившихся какъ-то въ этихъ формулахъ, то остальные всѣ алчутъ только рекламы, и представляютъ изъ себя плоды лѣни, зависти и безсилія. Но кто не можетъ созидать, тотъ желаетъ разрушать, и, въ наше время загробной фантазіи, такіе люди должны были родиться. И вотъ теперь, послѣ того, что ихъ снисходительно терпѣли, они задираютъ голову и предаютъ ненависти все то̀, что̀ не отъ нихъ самихъ. И вы слышите ихъ возгласъ: «Современное искусство—это мы!» и они осмѣливаются даже провозглашать шедевры Лувра—отжившимъ искусствомъ! Отжившее искусство, которое дало намъ Клуэ, Пуссэна, Лесюера, Клодъ Лоррена, Лебрэна, Ларгильера, Риго, Ватто, Давида, Прюдона, Гро, Жерико, Энгра, Делакроа, Бодри, Мейссонье! Правда, ни одинъ изъ этихъ живописцевъ не смотрѣлъ на природу сквозь какую-нибудь призму, предоставляя эту новую моду выраженія свѣта—декадентамъ нашихъ дней, предоставляя имъ

въ добавокъ: и копировать другъ друга въ банальной эксцентричности, и цѣнить въ мастерахъ только одни ошибки, дабы лучше оправдать свои.

Въ довершеніе всего, можно ли найти въ импрессіонистской школѣ—ну хотя бы любовь и исканіе формы, на ряду съ красками? — никоимъ образомъ. Ни въ фигурѣ, ни въ пейзажѣ, — и слѣда этого нѣтъ; рисунокъ почти всегда незаконченъ и грубъ, въ немъ не видно вѣрности глаза, въ немъ нѣтъ ни малѣйшаго знанія,—и, если оно и было у нихъ раньше, то теперь забыто. А это особенно грустно въ портретѣ. Потому-то они отъ него и уклоняются, и, такъ какъ они не въ силахъ наблюдать и передавать простыя, характерныя стороны природы, то ищутъ въ ней и изображаютъ—только одно уродливое. Въ импрессіонистскомъ пейзажѣ ничто прямо не держится, ничто не на мѣстѣ, нѣтъ воздушной перспективы, часто уровень воды не горизонталенъ, постройки точно нагромождены другъ на друга землетрясеніемъ, ни одно дерево не нарисовано, нельзя опредѣлить ни его пропорціи, ни силуэта, ни породы. Что касается красокъ, то это какая-то пестрая мазня, а еще хотятъ, чтобы мы ею восхищались, какъ новымъ выраженіемъ нашего мастерства! Пусть они и не воображаютъ себѣ, будто они освѣтили современную палитру. Во-первыхъ, писать свѣтло — вовсе не значитъ еще писать свѣтъ; израсходованіе, сначала, всѣхъ свѣтлыхъ тоновъ для тѣней — отнимаетъ возможность выразить свѣтъ. Да, наконецъ, отчего любители свѣтлой живописи не пишутъ аль-фреско, пастелью или акварелью? Требовать, съ одной стороны, отъ случайности шпаклевки—нѣжность матовыхъ тоновъ и, съ другой стороны, отъ густыхъ, выпуклыхъ какихъ-то наростовъ—яркость и брежжаніе солнечнаго свѣта, — это извращать свойства силы и тонкости, присущія живописи масляными красками. Ей скорѣе свойственно выраженіе до нѣкоторой степени ограниченнаго свѣта, свѣта внутренностей, хотя масляными красками можно прекрасно и сильно писать свѣтъ наружный, ничуть не уступающій, по прелести колорита,—фрескамъ, пастели и акварели, и для этого нѣтъ нужды впадать въ какую-то бетонную работу, очень любимую импрессіонистами, и которая, своими выпуклостями и углубленіями, никакъ ужъ не можетъ передать всю воздушную и прозрачную простоту природы.

Веронезъ и Рубенсъ, которые писали свѣтло, никогда не нагружали своихъ холстовъ толстыми наслоеніями красокъ, и это отнюдь не мѣшало имъ смѣло владѣть масляными красками, съ ихъ сильными и богатыми тонами. Наконецъ, эти два мастера не преслѣдовали гармонію сѣрыхъ тоновъ, что не особенно трудно, — они любили, чтобы подъ кожею была видна струящаяся кровь. Что касается перваго изъ этихъ мастеровъ, Веронеза, замѣтьте, въ совершенно различной съ Рубенсомъ художественной манерѣ,—врядъ ли можно болѣе удачно распредѣлить блескъ и богатство тоновъ, чѣмъ это имъ сдѣлано въ его «Бракѣ въ Канѣ Галилейской». И, если называть сочетаніе красокъ «симфоніей», то, дѣйствительно, трудно создать болѣе удачную оркестровую партію. Нѣсколько художниковъ, приверженцевъ сѣраго тона, желая объяснить, какъ они понимаютъ и чувствуютъ краски, примѣняли уже слово «симфонія», — только

у нихъ все какъ бы намѣренно слито въ одну сѣрую краску, и, послѣ полихроміи импрессіонистовъ, которая мутитъ зрѣніе, появляется монохромія «сѣроватыхъ», которая слишкомъ уже его успокаиваетъ. Но, въ наукѣ симфоніи красокъ, высшее рѣшеніе, которое всего болѣе приближается къ природѣ,—состоитъ въ полномъ согласованіи всей гаммы тоновъ, отъ самыхъ тусклыхъ и до самыхъ яркихъ, не исключая даже и диссонанса враждующихъ красокъ,... такъ какъ враждующія краски существуютъ! Это, напр., прекрасно чувствуютъ женщины, которыя, при выборѣ матеріи, только подбираютъ подходящія по тонамъ. Итакъ, въ живописи геніальный симфонистъ—тотъ, кто умѣетъ гармонировать, какъ силу, такъ и нѣжность: и Делакроа—по силѣ, и Коро—по нѣжности были безподобные мастера. Первый прекрасно оркестровалъ большія стѣнныя партіи: плафонъ галлереи Аполлона въ Луврѣ, Королевская гостинная въ Палатѣ депутатовъ, «Въѣздъ Крестоносцевъ въ Константинополь», «Торжество Траяна»—служатъ этому явнымъ доказательствомъ. Второй, Коро, замѣчательно передавалъ золотистый свѣтъ хорошихъ весеннихъ дней. Онъ зналъ всѣ тайны восхода солнца, и никакой любитель природы лучше не выражалъ рожденія дня въ его свѣтѣ розовыхъ грезъ. И столько есть родства въ искусствахъ, что отъ Коро незамѣтно переходишь къ этюду Шопена, и отъ Делакроа къ Героической симфоніи Бетховена. Возможенъ ли переходъ отъ этихъ двухъ мастеровъ къ современной живописи импрессіонистовъ?—надо сознаться, что это невозможно. И намъ импрессіонизмъ представляется школою профановъ, сознательныхъ или безсознательныхъ враговъ искусства, и дни его, кажется, уже сочтены.



Послѣ одной болѣзни должна была появиться другая! Послѣ импрессіониста явился символистъ—этотъ примитивъ конца вѣка. Онъ осмотрѣлъ Италію, но Микель-Анджело и Рафаэль на него не произвели впечатлѣнія. Онъ, главнымъ образомъ, посѣтилъ горы и мѣста, не знакомыя Бедекеру; онъ тамъ нашелъ бѣдныя церкви, въ нихъ—никому не вѣдомыя и ни чьимъ взоромъ не опозоренныя фрески, и, душевно обрадованный, тронутый Богъ вѣсть чѣмъ-то особеннымъ, жаждетъ сочинить то̀, что̀ видѣлъ, — расписывать стѣны наивными композиціями, въ которыхъ фигуры разставлены одна отъ другой, деревья изображены съ тонкими стебельками и съ листвою, очерченною на подобіе кружевъ, на фонѣ, представляющемъ силуэты холмовъ и голубое небо съ нѣсколькими серебристыми облачками. Но, къ несчастью, этотъ символистъ-путешественникъ недостаточно рисовалъ съ натуры, чтобы рисовать, какъ Итальянскіе примитивы. И, поэтому-то, онъ неумѣло пользуется своими воспоминаніями и несообразно ихъ примѣняетъ къ изображенію современной жизни. Наконецъ, теперь, когда люди и жизнь вовсе не такъ просты, явилась какая-то мода говорить все о примитивахъ. Итальянскій примитивъ выражался, какъ могъ, какъ чувствовалъ, подчиняясь все-таки нѣкоторымъ пріемамъ того времени, напр.: Ботичелли, Мантенья и Луини. И художникамъ не приходилось ждать нашихъ дней, чтобы быть глубоко затронутыми—простотою, съ которою они

смотрѣли тогда на природу, терпѣливостью и, полною любви къ исполненію, наивностью выраженія радости или горя, этимъ столь возвышеннымъ и чисто религіознымъ чувствомъ. Гюставъ Моро, котораго мы недавно потеряли, оставилъ намъ драгоцѣнныя произведенія, въ духѣ Итальянцевъ XIV и XV вѣковъ, но они все-таки ему всецѣло принадлежатъ и остаются произведеніями французскими! И это потому, что онъ, при чисто античномъ взглядѣ на искусство, любилъ его и относился къ нему съ глубокимъ чувствомъ правдивости. И въ немъ мы какъ бы видимъ великихъ примитивовъ, отдѣлывающихъ свои фрески какъ миніатюру Псалтыря, озабоченныхъ красотою формъ и блескомъ красокъ и старающихся тѣмъ не менѣе довести до наибольшей силы выраженія—поэтическое и религіозное чувство, которымъ они были исполнены. Наконецъ, всегда были простыя души; и въ наше время тоже ихъ можно найти, хотя все рѣже и рѣже. Представляться простыми—любятъ; но умѣнье быть чистосердечными—кажется все болѣе и болѣе пропадаетъ. Отсюда и это нравственное ослабленіе, лишающее Искусство необходимыхъ силъ; отсюда до крайности доведенный натурализмъ, ложный мистицизмъ,—эти зародыши декадентства, которые, если бы они привились къ намъ, то поглотили бы бодрость духа, добросовѣстность. Поэтому молодежь не знаетъ, куда идетъ, и пенсіонеры Виллы Медичи скучаютъ въ Римѣ—въ заботѣ о наискорѣйшемъ успѣхѣ въ Парижѣ, среди передовой критики. И, благодаря такимъ словамъ, какъ сказанныя Бастьеномъ Лепажемъ: «желаю отучиться отъ всего, чему учился въ школѣ Изящныхъ Искусствъ»,—ученики этой-то школы стараются слишкомъ часто не учиться, хотя все-таки Бастьенъ Лепажъ и не отучился!.. Не слѣдуетъ ли признать, наконецъ, что, если собраніе Кайльботъ, напр.,—настоящее проявленіе искусства и продолженіе вѣчной правды, то Греція заблуждалась съ Фидіемъ; Италія—съ Микель Анджело и Рафаэлемъ, Тиціаномъ и Веронезомъ; Испанія—съ Веласкезомъ и Мурильо; Германія—съ Альб. Дюреромъ и Гольбейномъ; Фландрія—съ Рубенсомъ и ванъ-Дэйкомъ; Голландія—съ Рембрандтомъ и Франсомъ Гальсомъ, а Франція—все время, начиная съ Клуэ и до нашихъ дней!.. Но заблуждалась тогда и сама природа!..



Художественная Хроника.

Выставка финскихъ художниковъ въ концѣ 1898 г. *)

У насъ въ Финляндіи нѣтъ Академіи Художествъ или такого учрежденія, на обязанности котораго лежала бы забота объ искусствѣ и его представителяхъ. Лѣтъ пятьдесятъ тому назадъ нѣсколько финляндцевъ составили Общество, задачею котораго было: содержать школу рисованія и живописи и основать музей. Это Общество существуетъ и въ настоящее время; оно имѣетъ рисовальныя школы и картинныя галлереи, въ которыхъ сохраняетъ постепенно пріобрѣтаемыя имъ произведенія; члены этого Общества даютъ по художественнымъ вопросамъ—указанія и заключенія Правительству, а также устраиваютъ каждую весну выставки—единственныя, которыми намъ, въ теченіе долгаго времени, приходилось довольствоваться въ нашемъ краѣ. Пять лѣтъ тому назадъ нѣсколько нашихъ выдающихся художниковъ взяли иниціативу этихъ выставокъ въ свои руки и организуютъ сами эти выставки, которыя съ тѣхъ поръ, подъ названіемъ «выставокъ финскихъ художниковъ», и бываютъ у насъ каждую осень.

Такимъ образомъ, искусство наше не имѣетъ прошлаго,—наши же художники сами являются какъ бы родоначальниками нашего художества, у котораго нѣтъ національной родословной, и они могутъ сказать, какъ Наполеоновскіе генералы: «Я самъ себѣ собственный предокъ». Въ этомъ заключается недостатокъ, но также и сила нашего искусства. Недостатокъ такого независимаго положенія состоитъ въ томъ, что тотъ, у котораго нѣтъ своей самостоятельной традиціи, вообще мало уважаетъ традиціи: онъ легко становится поверхностнымъ, недисциплинированнымъ, небрежнымъ, вслѣдствіе чего его работа производитъ впечатлѣніе чего-то неоконченнаго, негармоничнаго, незрѣлаго и неопредѣленнаго. Сила же заключается въ томъ, что выдающіеся таланты не испытываютъ на себѣ, такимъ образомъ, гнета традицій и вліянія академіи; индивидуальности открыто обширное поле, такъ какъ здѣсь нѣтъ необходимости поклоняться старымъ богамъ.

Однако, если мы обратимъ вниманіе на собраніе произведеній нашего искусства, то увидимъ, что отсутствіе школы является главнымъ его недостаткомъ. Такъ какъ, если съ одной стороны справедливо, что самобытность и сила могутъ замѣнить собою легкость и гармонію формъ, смѣлая фантазія — глубокую идею, темпераментъ — классическую стро-

*) Настоящая статья, написанная по-шведски извѣстнымъ финскимъ писателемъ спеціально для нашего изданія, нѣсколько запоздала своимъ появленіемъ въ свѣтъ изъ-за промедленій въ доставкѣ заказанныхъ Ф. Тильману въ Гельсингфорсѣ клише.

Exposition des artistes finlandais en 1898, par J. A.

гость; то, съ другой стороны, самобытность, глубина, темпераментъ оказываются часто крайне утрированными и трудно доступными чувству мѣры и пониманію. Самый оригинальный изъ нашихъ художниковъ есть, безъ сомнѣнія, А. Галленъ, отличающійся богатымъ выборомъ сюжетовъ, но, какъ ни хороши отдѣльныя детали его произведеній, въ нихъ никогда нѣтъ связности. Въ жертву своей идеѣ онъ приноситъ все: имъ изобрѣтаются новые техническіе пріемы и онъ — то пишетъ широко и смѣло, то дѣлаетъ вдругъ скачокъ и переходитъ въ манеру письма Кранаха и Гольбейна. Онъ желаетъ, по своему, остановить вниманіе зрителей и не дѣлаетъ для этого никакихъ уступокъ вкусамъ публики. Его произведенія не всегда красивы, но почти всегда приковываютъ къ себѣ взоръ. Онъ пренебрегаетъ старой школой и, изъ сказочнаго міра Калевалы, почти съ силой выхватываетъ свои сцены и положенія, которыя, несмотря на все, имѣютъ, однако, не только идею, но и художественныя достоинства. При желаніи, онъ можетъ быть яркимъ колористомъ и, вообще, гораздо сильнѣе въ краскахъ, чѣмъ въ рисункѣ. Его образы изъ Калевалы могутъ быть понятны только у насъ, да и то далеко не всѣмъ. Его богатая фантазія, его яркая кисть, его смѣлое творчество и оригинальность дѣлаютъ его тѣмъ художникомъ, какимъ онъ есть: можно оспаривать, не соглашаться насчетъ частностей, быть противъ того или другого у него, но всегда онъ заинтересовываетъ и часто даже покоряетъ самыхъ строгихъ критиковъ. Къ сожалѣнію, его произведенія, бывшія на выставкѣ,—все такого рода, что не могутъ хорошо быть переданы въ автотипіи. Мы можемъ представить здѣсь только портретъ молодой дѣвушки, написанный съ темпераментомъ. Яркій и сильный по краскамъ, онъ напоминаетъ собою старинное письмо временъ Гольбейна. О сходствѣ судить, конечно, трудно.



А. ГАЛЛЕНЪ. Портретъ молодой дѣвушки.

A. GALLEN. Portrait d'une jeune fille.

Художникъ, который представляетъ во многомъ противоположность



ЭДЕЛЬФЕЛЬДТЪ. «На далекой шхерѣ». — EDELFELDT. «Au pays des écueils».

Галлена, есть Эдельфельдтъ. Онъ обладаетъ въ художествѣ поразительнымъ чувствомъ мѣры, сосредоточенности и самообладанія. Такъ какъ его произведенія хорошо извѣстны въ Петербургѣ, то мнѣ нѣтъ надобности много распространяться о немъ, какъ о художникѣ. На выставкѣ послѣдняго года была цѣлая серія его прекрасныхъ картинъ, изъ которыхъ наибольшаго вниманія заслуживаетъ маленькое полотно: «Дѣва Марія изъ Розенгорда» къ стихамъ недавно умершаго финскаго поэта и мыслителя Виктора Рюдберга. Эта маленькая картина оправдываетъ извѣстное изреченіе Дидеро, что «великая кисть не зависитъ отъ размѣровъ полотна и сюжета», и что «простота есть условіе прекраснаго и чудеснаго». Французы говорятъ, что описанная картина все равно что представленная, и, такъ какъ мнѣ не удалось имѣть хорошій снимокъ съ этого произведенія, то я прилагаю здѣсь автотипію съ его самаго большого полотна: «На далекой шхерѣ», которое представляетъ собою на столько же правдивую, на сколько хорошо написанную картину, изображаю-



ЭДЕЛЬФЕЛЬДТЪ. «Діана». — EDELFELDT. «Diane».

щую типы рыбаковъ финскихъ шхеръ — тѣхъ шхеръ, среди жителей которыхъ Императоръ Александръ III и Его Августѣйшая Супруга, въ продолженіе нѣсколькихъ благопріятныхъ лѣтнихъ дней, забывали пышность Двора и тяготы государственныхъ заботъ. Изъ произведеній Эдельфельдта мы должны особенно указать еще на портретъ г-жи Е. Л.—одно изъ самыхъ замѣчательныхъ его произведеній, да и вообще всего финскаго искусства.

Ернфельдтъ выставилъ пять картинъ и между ними нѣсколько хорошихъ портретовъ, въ особенности же акварельный портретъ сына художника—восхитительный дѣтскій портретъ, полный жизни и чувства и, сказалъ бы я, любви къ живописи и къ оригиналу. Тотъ, кто разъ видѣлъ этотъ портретъ, никогда его не забудетъ. Ернфельдтъ—единственный изъ нашихъ художниковъ, который былъ въ Петербургской Академіи Художествъ, но лишь короткое время. Онъ представляетъ собою тонко чув-



ЕРНФЕЛЬДТЪ. «Портретъ сына».

ERNFELDT. «Portrait du fils».

ствующаго и глубоко вдумчиваго художника, который, въ особенности въ портретахъ, оказывается великимъ мастеромъ; я имѣю въ виду, напримѣръ, его портретъ сына ректора Пальмгрена. Кромѣ портрета, Ернфельдтъ выставилъ еще пейзажъ—марину съ темными, грозными, громадными волнами, которыя бьются о покрытый снѣгомъ обледенѣлый берегъ. Мрачное зимнее небо покрываетъ пейзажъ, и только вдали, сквозь тяжелое свинцовое небо, бѣлѣется свѣтлое пятнышко, которое говоритъ, что «настанетъ еще день, не все еще погибло». Этотъ пейзажъ не шаблоненъ, глубоко прочувствованъ и мастерски переданъ.

Изъ нашихъ двухъ старшихъ художниковъ-пейзажистовъ—Мунстергельмъ и Линдгольмъ писали уже тогда, когда финское художество только что нарождалось, когда художественныхъ произведеній у насъ совсѣмъ еще не было, когда, однимъ словомъ, мракъ царилъ въ этой области. Линд-

гольмъ вышелъ побѣдителемъ изъ этого тяжелаго положенія и выставляетъ ежегодно свои марины, изображающія западный берегъ Швеціи. Его кисть мужественна, тяжела, зачастую оченъ тяжела, часто кажется, что его



ЕРНФЕЛЬДТЪ. «Марина». — JÄRNFELT. «Marine».

волны, какъ будто, оцѣпенѣли, застыли въ своемъ движеніи, но если ему удастся, а ему удается это часто, то онъ предается съ такой душой своимъ произведеніямъ, что они могутъ смѣло фигурировать на какой



ЛИНДГОЛЬМЪ. «Марина». — LINDHOLM. «Marine».

угодно выставкѣ. Его марины не имѣютъ того блеска и яркости красокъ, той тонкой прозрачности въ изображенiи водной поверхности, какъ у Айвазовскаго,—это правда, но онѣ не менѣе вѣрны природѣ, написаны по многочисленнымъ этюдамъ и послѣ долголѣтняго пребыванiя въ тѣхъ мѣстностяхъ, которыя изображены имъ на его картинахъ,—недостатокъ школы, талантливости, блеска красокъ, онъ восполняетъ вѣрной передачей природы и чистой правды.

Между скульпторами мы можемъ указать на нѣсколько замѣчательныхъ маленькихъ вещей знаменитаго финляндскаго художника Вилля-Валльгрена. Изъ его произведенiй, воспроизведенныхъ наиболѣе точно въ французскихъ, нѣмецкихъ и англiйскихъ журналахъ, извѣстна его: Fiérté («Гордость»),—маленькая, только въ нѣсколько вершковъ величиною, необыкновенно выразительная фигурка.

Выставка состояла вообще изъ 257 номеровъ, распредѣленныхъ между 85-ю художниками. Она была устроена художественнымъ синдикатомъ въ большомъ выставочномъ залѣ Атенеума. На ней перебывало до 6.000 человѣкъ.

Слѣдующей весной, насколько мнѣ извѣстно, въ той же залѣ будетъ открыта выставка шведскихъ художниковъ.

Я. А.

Гельсингфорсъ.



В. ВАЛЛЬГРЕНЪ. «Маленькая группа». — V. WALLGREN. «Petit groupe».

ВЫСТАВКА ПЕТЕРБУРГСКАГО ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВЪ И ВЕСЕННЯЯ ВЫСТАВКА ВЪ АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ.

«Критикъ долженъ давать безстрастный, объективный анализъ и оцѣнивать только художественное значеніе разбираемаго произведенія искусства»...

Гюи де Мопасанъ, «О романѣ».

Существуютъ явленія, все значеніе которыхъ опредѣляется не сразу, а только послѣ долгаго промежутка времени, когда оно становится очевиднымъ для всякаго. Къ числу подобныхъ явленій въ области русскаго искусства слѣдуетъ отнести такъ называемое «обновленіе» Академіи Художествъ. Пять лѣтъ тому назадъ новыя, живыя силы стали во главѣ этого учрежденія, смѣнивъ одряхлѣвшихъ хранителей старыхъ академическихъ традицій, и первымъ непосредственнымъ результатомъ этого переворота было распаденіе прежнихъ академическихъ выставокъ, большинство экспонентовъ которыхъ вошло въ Петербургское Общество Художниковъ, въ то время едва зародившееся. Въ теченіе пятилѣтней дѣятельности этого Общества художники, его составлявшіе, достигли полнаго ансамбля, и настоящая выставка ихъ—производитъ необыкновенно цѣльное впечатлѣніе, имѣетъ свою яркую, типичную физіономію.

Послѣдняго нельзя сказать о весенней выставкѣ въ Академіи: она не успѣла еще вылиться въ нѣчто цѣлое и опредѣленное. Первые годы новаго режима эти выставки составлялись изъ самыхъ разнообразныхъ элементовъ: тутъ были и немногіе экспоненты прежнихъ академическихъ выставокъ, колебавшіеся, къ какому лагерю пристать окончательно, и любители, и иностранные художники и, наконецъ, ученики новой Академіи. По мѣрѣ дальнѣйшаго формированія, отношеніе между этими группами измѣнялось: бывшіе ученики стали самостоятельными художниками, хотя и очень юными, и на настоящей выставкѣ они уже выдѣляются среди другихъ экспонентовъ, придаютъ ей извѣстный оттѣнокъ, который современемъ, при благопріятныхъ условіяхъ, можетъ стать доминирующимъ, а потомъ общимъ и характернымъ для всей выставки, что̀ явится новымъ результатомъ того же «обновленія».

Чтобы по возможности полнѣе выяснить характеръ и значеніе обѣихъ выставокъ, я вынужденъ сдѣлать маленькую экскурсію въ область недавняго прошлаго, хорошо знакомаго художникамъ и лицамъ, близко стоящимъ къ міру искусства, но мало извѣстнаго большинству читателей.

Прежнія академическія выставки сложились подъ вліяніемъ стараго академическаго режима. Какимъ былъ этотъ режимъ — извѣстно каждому. Въ теченіе десятковъ лѣтъ подъ предлогомъ охраненія чистоты искусства, ради пріобрѣтенія условной грамотности и узкаго, прямолинейнаго проведенія псевдо-классическихъ тенденцій, цѣлый ареопагъ неудровитыхъ чиновниковъ-руководителей систематически давилъ и калѣчилъ все молодое, свѣжее, самобытное. На протяженіи четверти вѣка человѣкъ пять, шесть изъ

ряду вонъ выходящихъ талантовъ выдержали эту ломку, остальные—или своевременно бѣжали, или, оставшись, безвозвратно погибли. Цѣлыя сотни послѣднихъ, прiютившiяся подъ теплыми крылышками almae matris, изъ году въ годъ обезличивались и обезцвѣчивались, теряли вѣру въ себя и свои идеалы, дичали и тупѣли. Самый смыслъ и значенiе искусства, горячая любовь и готовность безкорыстнаго служенiя ему, всѣ широкiя стремленiя, столь свойственныя всякой художественной натурѣ, постепенно съуживались, атрофировались, и въ концѣ концовъ единственною цѣлью, на достиженiе которой сосредоточивались всѣ силы, являлась условная школьная выучка, чтобы съ помощью ея прiобрѣсти возможно больше благъ земныхъ или, по меньшей мѣрѣ,—прокормиться. Въ итогѣ получалась цѣлая плеяда ремесленниковъ, болѣе или менѣе обученныхъ, но потратившихъ на эту выучку все, что можетъ быть въ художникѣ цѣннаго. И вотъ въ то время, когда спасшiяся бѣгствомъ изъ Академiи молодыя дарованiя сплотились въ дружное Товарищество передвижниковъ, стали устраивать свои выставки и скоро подняли ихъ до завиднаго процвѣтанiя, Академiя рѣшилась послѣдовать ихъ примѣру и открыть поле дѣятельности для собственныхъ питомцевъ. Такимъ образомъ было положено начало новыхъ ежегодныхъ академическихъ выставокъ.

Въ былое время картины покупались только немногими цѣнителями, въ большинствѣ случаевъ принадлежащими къ аристократiи по духу, какъ бы исключительно одаренной тѣмъ тонкимъ, неуловимымъ и неподдающимся опредѣленiю чувствомъ, которое называется художественнымъ чутьемъ. Среди такихъ цѣнителей прежнiя выставки не могли пользоваться успѣхомъ. Но въ началѣ 80-хъ годовъ появляется новый типъ любителя и покупателя: биржевики, маклера, банкиры, желѣзнодорожники и масса другихъ, внезапному обогащенiю которыхъ такъ способствовала та эпоха усиленной биржевой игры и необыкновеннаго подъема и размноженiя всякаго рода предпрiятiй. Картина для этихъ цѣнителей имѣла значенiе дорогихъ обоевъ и отъ художника требовалась только угодливость—и требованiе это не замедлило найти самое широкое удовлетворенiе. Цѣлый рядъ бездарностей и посредственностей, да нѣсколько несомнѣнно талантливыхъ, но слабыхъ духомъ, людей примкнуло къ профессорамъ Академiи, и выставки расцвѣли полнымъ цвѣтомъ. Торговля пошла настолько бойко, что нѣкоторые изъ «художниковъ» считали свои годовые доходы десятками тысячъ и, не успѣвая лично исполнять всѣхъ заказовъ, брали подмастерьевъ изъ молодежи. Тѣ писали, поддѣлываясь подъ своихъ хозяевъ, которые только скрѣпляли фальсификацiи своею подписью. Такимъ образомъ развращалось молодое поколѣнiе, не замедлившее затѣмъ пойти по слѣдамъ своихъ руководителей. При такихъ условiяхъ рынокъ скоро былъ переполненъ, наступила реакцiя, и «художникамъ», привыкшимъ уже къ «легкой жизни», пришлось налечь на количество, работать на спѣхъ, кое-какъ, а качественная сторона, и безъ того невысокая, стала понижаться съ каждымъ годомъ. Таковы были элементы, сплотившiеся и работавшiе надъ дальнѣйшимъ развитiемъ выставокъ Петербургскихъ художниковъ. Не удивительно, поэтому, если на настоящей выставкѣ, являющейся по-

слѣднимъ итогомъ этой работы, мы не находимъ почти ни одной картины, въ которой былъ бы виденъ художникъ, которая являлась бы плодомъ художественнаго творчества, а не ремесленнаго, почти механическаго производства.

Нельзя же, въ самомъ дѣлѣ, всякій холстъ, расписанный красками, называть художественнымъ произведеніемъ, а автора этой работы—художникомъ. Художникъ—человѣкъ съ особой нервной организаціей, тонкой и чувствительной, дѣлающей его необыкновенно чуткимъ, отзывчивымъ, впечатлительнымъ и воспріимчивымъ ко всякимъ явленіямъ окружающаго его міра и тѣмъ образамъ, идеямъ и настроеніямъ, которые возникаютъ вслѣдствіе этихъ впечатлѣній; а разъ эти образы овладѣли имъ — они будутъ преслѣдовать его до тѣхъ поръ, пока онъ не выразитъ ихъ въ той или другой формѣ, доступной пониманію другихъ. Въ періодъ этой творческой работы онъ отдается ей всецѣло и нераздѣльно, забываетъ всякія постороннія соображенія, она становится его любимымъ, привычнымъ состояніемъ, наконецъ—его потребностью. Каждое истинно-художественное произведеніе носитъ на себѣ печать страсти, увлеченія, темперамента, увлекающаго зрителя, а способъ выраженія, языкъ, техника играетъ въ такомъ произведеніи роль чисто служебную. Этимъ оно отличается отъ продуктовъ ремесленнаго производства, которые не могутъ взволновать, затронуть душу зрителя. Здѣсь техника является не только средствомъ, но и предѣломъ всѣхъ стремленій автора.

Ни въ одномъ родѣ живописи различіе это не бываетъ такъ замѣтно, какъ въ портретахъ, гдѣ даже и не особенно изощренному глазу оно становится яснымъ. У Петербургскихъ художниковъ въ этомъ отдѣлѣ, по грамотности и мастерству, главное мѣсто занимаютъ работы К. Маковскаго, И. Галкина, С. Егорнова. Г. Маковскій выставилъ больше десятка женскихъ головокъ съ цвѣтами и безъ цвѣтовъ, брюнетокъ и блондинокъ, причесанныхъ и съ распущенными волосами, на розовомъ и на зеленомъ фонѣ, но всѣ онѣ только этимъ и отличаются другъ отъ друга, во всемъ же остальномъ это родныя сестры-близнецы, или, вѣрнѣе сказать, это мастерски написанные этюды съ одной и той же красивой, изящной, настоящей парижской работы, дорогой куклы, на которой художникъ мѣнялъ только парики, платья, ставилъ за нею разные фона и окружалъ разными цвѣтами. У всѣхъ—подведенные глаза, ярко-пунцовыя губы, чудный розовый цвѣтъ лица и роскошный румянецъ. Такое «единство и общность» впечатлѣнія тѣмъ сильнѣе, что всѣ онѣ висятъ въ одной группѣ, на одномъ экранѣ, и зрителю такъ и кажется, что картина-то тутъ одна, но что у него просто десятерится въ глазахъ. Все это написано изящно и необыкновенно красивыми тонами, но красота эта особаго рода: будто подъ каждой изъ этихъ миловидныхъ картинокъ скрывается коробка съ дорогими конфектами. Среди этихъ красавицъ виситъ портретъ Д. В. Григоровича, написанный прекрасно, очень похожій, но... но такой же цвѣтущій и розовый, какъ его юныя сосѣдки, несмотря на почтенный возрастъ маститаго писателя. Лучшій изъ портретовъ у г. Галкина — портретъ Тартакова, а у С. Егорнова—портретъ Н. М. Нолле. Оба эти художника значительно

уступаютъ г. Маковскому—и въ виртуозности письма, и въ красотѣ красокъ, хотя и условной, все же болѣе пріятной, чѣмъ грязные, рыжіе тона «своей палитры» у одного и фіолетовые, мертвенные—у другого. Рисунокъ у обоихъ правильный, достаточно грамотный, и оба добросовѣстно и аккуратно, съ полнымъ равнодушіемъ и одинаковымъ интересомъ, вырабатываютъ все, начиная съ глаза и оканчивая пуговицей на сюртукѣ. Глядя на деревянныя позы и застывшія лица этихъ портретовъ, какъ будто слышишь голосъ фотографа: «сидите прямо, глядите сюда, сдѣлайте веселое лицо. Такъ. Благодарю васъ!»—и, дѣйствительно, существуй цвѣтная фотографія, работы эти ни въ чемъ бы ей не уступили. Остальные портреты, головки, этюды тѣла отличаются отъ перечисленныхъ только большимъ количествомъ и разнообразіемъ недостатковъ и меньшими техническими достоинствами.

Иное впечатлѣніе выносишь отъ однородныхъ работъ на академической выставкѣ. Здѣсь первое мѣсто занимаютъ: г. Бразъ, выставившій цѣлый рядъ прекрасныхъ портретовъ, и г. Розановъ. Г. Бразъ, еще недавній ученикъ Академіи, является готовымъ мастеромъ, техника котораго доведена до такой простоты, что въ иныхъ его работахъ ея вовсе не замѣчаешь и кажется, что на тебя смотритъ живой человѣкъ, окруженный воздухомъ и освѣщенный живымъ, настоящимъ, переливающимся свѣтомъ, какъ, напримѣръ, портретъ художника А. П. Соколова, пріобрѣтенный для музея Императора Александра III. Изъ другихъ его работъ особенно хороши портреты: А. П. Чехова, М. М. Ковалевскаго, Н. П. Химона, и княгини М. П. П—ной. Портреты г. Розанова—написаны сильно, красиво и смѣло, но послѣднимъ качествомъ художникъ умѣетъ владѣть и нигдѣ не доводитъ его до распущенности, а, наоборотъ, знаетъ пользоваться имъ по мѣрѣ надобности въ большей или меньшей степени. Особенно хороши его: портретъ брюнета съ бородкой и женскій портретъ въ профиль съ опущенными по тѣлу руками. Въ эти лица можно не только всматриваться, но почти н а б л ю д а т ь ихъ: художникъ перенесъ на холстъ не только внѣшнія формы, но и часть ихъ внутренняго міра. Оба художника мѣняютъ технику сообразно съ тѣмъ, что̀ они изображаютъ: женскія лица они пишутъ иначе, чѣмъ мужскія, и то же видно въ трактовкѣ платья, фона и проч. Такія тонкости встрѣчаются у нашихъ художниковъ не особенно часто. Портреты г. Малявина писаны широко и съ горячностью, доходящей мѣстами до полной разнузданности. Лица въ его работахъ не играютъ первой роли, хотя они и живые; главнымъ же образомъ онъ всюду гоняется за виртуозностью, стараясь выжать изъ себя все и даже больше того, на что̀ способенъ его темпераментъ. Здѣсь чувствуется сильное вліяніе Больдини, Цорна, но нѣтъ тѣхъ знаній, которыми такъ силенъ послѣдній. Этотъ недостатокъ особенно замѣтенъ въ портретѣ дамы въ черномъ платьѣ, съ живымъ, но небрежно написаннымъ лицомъ. Вся фигура не нарисована, отдѣльныя части длинны, вытянуты, не связаны между собою, а между тѣмъ размахъ кисти такой, который въ пору только большому мастеру, и это производитъ досадное впечатлѣніе. Г-ну Малявину слѣдовало бы взять себя въ руки и сначала позаботиться о прочномъ фундаментѣ изъ элементарныхъ

знанiй, и при томъ талантъ и темпераментъ, который виденъ въ его работахъ, остальное прiйдетъ само собою. Портретъ г-жи М. А. Муленъ, работы г. Кравченко, выдѣляется свободой и естественной простотой позы. Очень похожъ маленькiй портретъ г. Матэ, того же художника. Интересенъ, по сочетанiю блестящихъ зеленыхъ тоновъ платья съ глубокимъ темнымъ фономъ, женскiй портретъ г. Шмарова, хотя взятый имъ красочный аккордъ нѣсколько рѣзокъ и грубъ и глазу нужно нѣкоторое время, чтобы освоиться съ нимъ. Гораздо музыкальнѣе, если можно такъ выразиться, впечатлѣнiе отъ портрета г. Вальтера (дама въ бѣломъ, легкомъ платьѣ, на сѣромъ фонѣ; въ сторонѣ—вѣтка олеандра въ цвѣту). Собственно говоря, это не портретъ, такъ какъ лицо здѣсь является лишь составнымъ, а не доминирующимъ элементомъ. Это цѣлая симфонiя, мягкая и ласкающая, построенная на необыкновенно гармоническомъ сочетанiи безконечно разнообразныхъ сѣрыхъ тоновъ. Такая же музыкальная нотка чувствуется и въ другой картинѣ того же художника: «Вечернiе лучи». На фонѣ пейзажа съ облаками, залитаго вечернимъ свѣтомъ, вырисовывается темнымъ пятномъ силуэтъ дѣвушки. Свѣтъ переданъ прекрасно: все горитъ, блеститъ и искрится; все случайное и само по себѣ не интересное, изъ чего составленъ самый остовъ картины, одухотворено поэзiей, насыщено лиризмомъ вечернихъ лучей, хотя въ самой трактовкѣ есть что-то условное, неоригинальное, напоминающее нѣкоторыя работы Менара. Картинка эта очень типична: въ ней особенно ярко выражено то новое теченiе въ трактовкѣ пейзажа и пониманiи природы, которое является господствующимъ среди молодыхъ пейзажистовъ послѣдней формацiи.

Ни одинъ родъ живописи не развивался у насъ такъ быстро, какъ пейзажъ. 25 лѣтъ назадъ пейзажи у насъ не только назывались, но и дѣйствительно были только «видами». Художникъ интересовался только внѣшней красотой природы, ея формами, и передавалъ только красивыя или интересныя «мѣста»; типичнымъ представителемъ этой эпохи былъ Орловскiй. Затѣмъ появляются художники съ опредѣленной любовью къ природѣ, которые, работая, подолгу живутъ среди нея, уже въ силу одного этого невольно поддаются ея настроенiямъ, и, списывая внѣшнiе образы, безсознательно, попутно, и только попутно, присоединяютъ иногда къ этимъ внѣшнимъ образамъ и нѣкоторые элементы ихъ души, болѣе или менѣе поэтическiя проявленiя ихъ жизни; самыми яркими представителями этого перiода были И. И. Шишкинъ и М. К. Клодтъ. Далѣе слѣдуетъ типъ пейзажиста, для котораго мѣсто, внѣшняя форма, отступаетъ на заднiй планъ, играетъ служебную, подчиненную роль въ картинѣ, хотя и не устраняется совершенно, главнымъ же содержанiемъ становится настроенiе, то̀, что̀ говоритъ душѣ художника живой языкъ самой природы; это стремленiе выразилось въ картинахъ А. И. Куинджи («Финляндiя», «Чумацкiй трактъ», «Украинская ночь» и другiя). Наконецъ, послѣднее, современное намъ, поколѣнiе молодыхъ художниковъ совершенно игнорируетъ внѣшнюю форму пейзажа, мѣсто не имѣетъ для нихъ рѣшительно никакого значенiя. Одаренные болѣе тонкой нервной организацiей, болѣе чуткiе и воспрiимчивые, чѣмъ ихъ предшественники, они съ напряженнымъ вниманiемъ прислушиваются къ



ПУРВИТЪ. «Послѣдній снѣгъ». — PURWIT. «Dernière neige».

говору природы, стараясь уловить не только цѣлые поэтическіе образы ея рѣчи, но каждое отдѣльное слово, оттѣнокъ этого слова, невнятный шопотъ, наконецъ, музыку этого шопота, и разъ хотя бы одна фраза этой музыки запала въ душу художника, она становится содержаніемъ его картины и, очищенная и обработанная въ горнилѣ его творчества, дѣлается общимъ достояніемъ. Для полной передачи содержанія художникъ этого типа пожертвуетъ, если это нужно, и внѣшней реальной правдой, и внѣшностью самой картины. Какъ это ни странно, предтечей такого направленія былъ художникъ, по времени принадлежавшій первому періоду, а именно Саврасовъ въ своей картинѣ: «Грачи прилетѣли»; послѣдователемъ—явился ученикъ его И. Левитанъ, въ картинахъ котораго направленіе это обозначалось все яснѣе и яснѣе и, наконецъ, на настоящей академической выставкѣ, выразилось вполнѣ ярко въ цѣломъ рядѣ талантливыхъ картинъ молодыхъ художниковъ. Таковы: «Послѣдній снѣгъ» г. Пурвита, освѣщенный косыми лучами солнца, и «Весна» его же, гдѣ все пропитано влагой и сыростью сѣраго весенняго дня, все тонетъ въ воздухѣ, полномъ серебристаго рѣющаго свѣта. «Лѣтній вечеръ» г. Рущица—мельница съ рѣчкой, окруженной деревьями и покрытой зыбью и струями воды, выбивающейся изъ-подъ запруды; все освѣщено послѣдними лучами солнца. Свѣтъ переданъ прекрасно, картина взята очень смѣло, съ высокаго горизонта, будто все—внизу, далеко подъ ногами у зрителя. Въ другой картинѣ его же «Земля», очень сильной по тонамъ, много крупныхъ недостатковъ: облака тяжелы, въ нихъ не

чувствуется матеріи, и глыбы вспаханной земли кажутся болѣе легкими, чѣмъ облака; техника слишкомъ грубая, даже по отношенію къ большимъ размѣрамъ картины. Великолѣпно переданъ яркій солнечный свѣтъ на землѣ и бѣлыхъ стѣнахъ хаты, въ небольшой картинѣ г. Зарубина «На отдыхѣ»: свѣтъ слѣпитъ глаза, тѣни легки и прозрачны, все въ воздухѣ. Много элегическаго настроенія въ большой картинѣ его же—«Сумерки»: рѣчка, покрытая зыбью, дальній высокій берегъ, церковь, окруженная деревьями, на первомъ планѣ, все погружено въ холодномъ сумракѣ наступающей ночи и освѣщено лишь скользящими теплыми рефлексами вечерняго неба, яркій просвѣтъ котораго виденъ между прорвавшимися, движущимися сѣрыми облаками. Въ исполненіи этой талантливой, хорошо задуманной вещи чувствуются нѣкоторая неувѣренность и однообразіе въ пріемахъ передачи отдѣльныхъ частей, отчего и деревья, и небо, и вода, все кажется созданнымъ изъ одной матеріи. Очень хороши нѣкоторые изъ этюдовъ и небольшая картина г. Химона «Лугъ», съ красивыми тонами синей дали и движущихся облаковъ, отражающихся въ рѣкѣ на первомъ планѣ. Много слабѣе другая большая картина его же «Лѣтній вечеръ»: она нѣсколько тяжела, безтонна и блѣдна по настроенію. Въ «Зимнихъ сумеркахъ» г. Богатырева сильно чувствуется холодъ морознаго вечера. Деревенская улица опустѣла, только баба у колодца спѣшитъ напоить коровъ, чтобы поскорѣе укрыться въ теплой избѣ; цѣлый рядъ ихъ, съ мерцающимъ кое-гдѣ свѣтомъ въ окнахъ,



РУЩИЦЪ. «Земля». — RUSZCZITZ. «La terre».



ЗАРУБИНЪ. «Сумерки». — ZAROUBINE. «Crépuscule».

вытянулся въ линію и утопаетъ въ густой синевѣ сумерекъ. Синева эта нѣсколько красочна и размѣры картины слишкомъ велики по отношенію къ содержанію, но настроеніе передано полнымъ и цѣльнымъ, какъ и въ картинѣ г. Стабровскаго: «Тишина деревни». Гладкая поверхность пруда, спящіе на берегу гуси, кучки сложеннаго сырого сѣна съ подымающимися парами, рига, сплошная стѣна деревьевъ, все погружено въ тихую дрему, все засыпаетъ подъ мягкимъ покровомъ свѣтлой лѣтней ночи. На первый взглядъ техника кажется слишкомъ гладкой и ровной, но, отдавшись настроенію картины, понимаешь, что, будь она написана хотя немного шире, смѣлѣе и разнообразнѣе, это нарушило бы гармонію и цѣльность впечатлѣнія. Въ большомъ триплексѣ того же художника: «Шопотъ смерти» хорошо задуманы три пейзажа, которые сами по себѣ вполнѣ выражаютъ мысль художника, и, именно потому, призрачная, плохо написанная фигура смерти съ серпомъ и дѣвочка не только мѣшаютъ, но прямо нарушаютъ общее настроеніе картины, внося въ него совершенно чуждый и посторонній элементъ приторной сентиментальности. Кромѣ того, въ самой техникѣ есть что-то дряблое, вялое, чувствуется физическая усталость художника. Послѣднее можно сказать и о картинѣ его «Первый снѣгъ», хорошо взятой и за-

думанной. Изъ произведеній этой группы художниковъ, тоже очень типичной, является картина г. Рылова: «Подъ сѣнью дремучаго бора». Здѣсь особенно ярко выразились какъ всѣ крупныя характерныя достоинства новаго направленія въ пейзажѣ, такъ и его недостатки. Передъ нами самое «сердце» непролазныхъ лѣсныхъ дебрей: робко выглядываютъ изъ валежника стройныя молодыя елки, пріютившіяся подъ сѣнью стараго сосноваго пня, точно живое чудовище раскинувшаго во всѣ стороны изогнутыя, корявыя лапы обнаженныхъ корней. Дальше гладкая поверхность чернаго, зловѣщаго, лѣсного омута, «чортова глаза», какъ его называютъ въ народѣ, а за нимъ— мрачная стѣна безпросвѣтнаго, стараго бора, отдѣлившаго этотъ глухой тайникъ отъ всего міра, скрывшаго его своими вершинами даже отъ лучей солнца. Все полно прохлады, сырости, и утопаетъ въ таинственномъ голубомъ полумракѣ, все живетъ здѣсь своеобразной, потаенной, никому не вѣдомой жизнью; изъ живыхъ существъ сюда проберется развѣ только шустрая бѣлка, да лѣсникъ, одичалый отъ одинокой жизни въ бору и превратившійся въ лѣсного звѣря. И какимъ подозрительнымъ, опасливымъ, хотя и смѣлымъ, взоромъ смотритъ этотъ лѣсникъ съ картины на зрителя. Такимъ взглядомъ обмѣниваются чуждые другъ другу люди, встрѣтившіеся въ глухой тайгѣ, гдѣ чужой человѣкъ кажется страшнѣе лютаго звѣря, и эту характерную черту тонко подмѣтилъ художникъ. Вообще весь замыселъ и композиція картины свидѣтельствуютъ о крупномъ талантѣ, глубоко-поэтической душѣ автора, чуткой и отзывчивой къ таинственному говору природы, но какимъ неумѣлымъ языкомъ онъ передалъ подслушанныя рѣчи! Какъ робко, безсильно все, что относится къ области исполненія! Фигура лѣсника плоска, лицо лайковое, борода и волосы мочальные, какъ у балаганнаго дѣда; также плоско написанъ и сосновый стволъ, точно вырѣзанный изъ картона и прилипшій къ фону; синіе тона дали—



ХИМОНА. «Лѣтній вечеръ». — KHIMONA. «Soirée d'été.



РЫЛОВЪ. «Подъ сѣнью дремучаго бора». — RYLOFF. «A l'ombre d'une forêt épaisse».

грязны, грубы и лѣзутъ впередъ. Досадное и обидное чувство овладѣваетъ зрителемъ при видѣ того, какъ изъ-за такихъ, легко пріобрѣтаемыхъ пустяковъ гибнетъ прекрасный, поэтическій замыселъ. Г. Рылову нужно много и добросовѣстно поработать надъ техникой, укрѣпиться въ школьной выучкѣ, и тогда снова вернуться къ своему замыслу; послѣдній стоитъ такой работы, такъ какъ только грамотности не хватаетъ картинѣ, чтобы стать въ ряду лучшихъ русскихъ пейзажей. Картины г. Оровара грубы по исполненію, но въ нихъ виденъ художникъ; лучшая—«Хуторъ къ закату», гдѣ очень хорошо переданъ яркій солнечный свѣтъ морознаго вечера.

Кромѣ перечисленныхъ картинъ, на выставкѣ не мало хорошихъ работъ, въ которыхъ художники, главнымъ образомъ, интересовались внѣшними формами пейзажа и, въ самой передачѣ, болѣе всего заботились о внѣшности, грамотности и чистотѣ исполненія, а также—и такихъ, гдѣ, рядомъ съ внѣшностью, передано и настроеніе. Таковы картины г. Крыжицкаго. Лучшія изъ нихъ: «Вечеръ въ Финляндіи» (гладкая поверхность озера съ высокими лѣсистыми берегами, залитыми лучами заходящаго солнца), «Снѣгъ выпалъ въ Сентябрѣ» (паркъ въ осеннемъ уборѣ, засыпанный снѣгомъ), «Послѣдній снѣгъ» и друг. Много настроенія въ «Сумеркахъ» г. Холодовскаго: небольшое озеро въ степной балкѣ, уходящая даль, дымокъ угасающаго костра, все стихло и замерло въ голубоватой дымкѣ наступающей ночи. Мягко стелются вечерніе лучи по степи и кошмамъ «кочевья» у г. Кры-



Гравировалъ А. Троицкій.

Gravé par A. Troïtzki.

Съ картины РЕМБРАНДТА въ Имп. Эрмитажѣ.

Первая премія на общемъ конкурсѣ въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ.

. D'après REMBRANDT à l'Ermitage Imperial.

I prix au dernier concours annuel de la Société Impériale d'encouragement des arts.

лова. Интересны горные виды Карпатъ г. Вроблевскаго. Изъ нихъ «Черный ставъ» (горное озеро, затерянное среди дикихъ, мрачныхъ скалъ) могъ бы производить сильное впечатлѣнїе, если бы былъ написанъ другимъ прїемомъ. Мрачное, дикое настроенїе самаго мѣста совершенно разрушается гладкой, «прїятной» до слащавости техникой, которую усвоилъ себѣ молодой художникъ, одинаково примѣняя ее ко всему, что бы онъ ни писалъ. Въ данномъ случаѣ это противорѣчїе между содержанїемъ картины и ея исполненїемъ производитъ впечатлѣнїе крайне непрїятнаго диссонанса. Чувствуется настроенїе въ маленькой вещицѣ г. Околовича «Весеннїй день». Хороши картины г. Орлова: «Ранней весной», «Разливъ», хотя въ самомъ письмѣ есть что-то жидкое, вялое, точно онѣ слабо написаны акварелью. Въ картинѣ г. Вейсенгофа «Разсвѣтъ на озерѣ» чувствуется утреннїй холодокъ, хороши тона неба, и только синее облако на горизонтѣ слишкомъ тяжело и дѣлаетъ впечатлѣнїе чего-то плотнаго, массивнаго. Наконецъ, къ этой же категорїи пейзажей слѣдуетъ отнести: «Зимнїй день» г. Канцерова, съ хорошо переданнымъ солнечнымъ свѣтомъ, и симпатичную картинку г. Германцева «Усадьба», съ березовой аллеей и стѣной лѣса на заднемъ планѣ. Здѣсь удивительно правдиво разработана плоскость, покрытая снѣгомъ, сплошь бѣлымъ, съ едва уловимыми для глаза полутонами—задача не изъ легкихъ, съ которой художникъ справился мастерски.

Талантливыя картины г. Вагнера: «Покинутый» и «Ланги-Коска» являются какъ бы связующимъ звеномъ между обѣими выше описанными группами. Въ первой изъ нихъ (баркасъ, покинутый экипажемъ и безпомощно укачиваемый зыбью стихающаго моря) есть настроенїе, какъ его понимали прежнїе художники; во второй настроенїе это тоньше, какимъ оно является у молодыхъ пейзажистовъ: здѣсь авторъ заинтересованъ передачей движенїя быстро несущейся по камнямъ порожистой рѣки, ласкающей гаммою вечернихъ лучей, озаряющихъ дальнїя деревья, и теплыхъ рефлексовъ, которыми залита вся картина. То же можно сказать и о техникѣ: она значительно тоньше и законченнѣе, больше занимаетъ автора, чѣмъ его молодыхъ товарищей, но не доходитъ до той сухости и однообразїя, которыми часто страдаютъ работы прежнихъ художниковъ, а, наоборотъ, соразмѣрена съ значенїемъ каждой отдѣльной части въ общемъ ансамблѣ картины.

Итакъ, пейзажный отдѣлъ академической выставки не только богатъ числомъ экспонатовъ, но и необыкновенно разнообразенъ: здѣсь мы встрѣчаемъ хорошїя картины, характеризующїя почти всѣ стадїи развитїя этого рода живописи; на выставкѣ же Петербургскихъ художниковъ, тоже богатой пейзажами въ количественномъ отношенїи, почти все должно быть отнесено къ категорїи «видовъ», и, говоря о нихъ, нужно имѣть въ виду исключительно только одно исполненїе. Болѣе грамотныя и лучшїя въ этомъ отношенїи картины можно раздѣлить такимъ образомъ: виды г. Лагорїо—скучны, сѣры и дряблы; г. Вельцъ отличается отъ него только большей цвѣтистостью; у г. Беркоса она доведена до пестроты, хотя тона его условно красивы, а въ небольшой картинѣ «Воскресенскїя ворота въ Москвѣ» даже много свѣта и блеска. Г. Кондратенко поналегъ на злобу дня и далъ цѣлый рядъ видовъ, связанныхъ съ воспоминанїями о Пушкинѣ,

исполненiе которыхъ отличается необыкновенной, доведенной до развращенности выдѣлкой, неосмысленной и отталкивающей, одинаковой отъ одного угла до другого, точно картины эти писаны не кистью, а острiемъ иголки. Работы г. Писемскаго отдѣланы въ мѣру и между ними попадаются хорошенькiе видики. Г. Васильковскiй выставилъ цѣлый рядъ такихъ видиковъ, написанныхъ съ шаблоннымъ мастерствомъ, красивыхъ по краскамъ и часто близкихъ къ натурѣ. Я говорилъ выше, что молодое поколѣнiе пейзажистовъ вовсе не придаетъ значенiя «мѣсту» и беретъ любой уголокъ природы, лишь бы онъ былъ одухотворенъ какимъ-нибудь проявленiемъ жизни, души ея,—г. Егорновъ усвоилъ себѣ изъ этого взгляда на природу только первое положенiе, а именно, что можно брать для картины, что̀ на глаза попадется, и этимъ ограничился. Иногда ему попадаются красивые мотивы, какъ, напримѣръ, «Лѣсъ въ зимнемъ уборѣ»; въ большинствѣ же случаевъ весь интересъ его произведенiй сводится къ тому, что они хорошо и грамотно написаны. Глядя на массу подобныхъ картинъ, невольно задаешься вопросомъ: что̀ побудило художниковъ писать ихъ, чѣмъ они жили, волновались во время работы, что̀ хотѣли выразить, сказать зрителю своими произведенiями? Отвѣтъ можетъ быть только одинъ: *желанiе выставить, продать и получить деньги*. Это—и возбуждающiй къ работѣ стимулъ, и предметъ всѣхъ волненiй, и все, что̀ говорятъ эти картины. Отрадное исключенiе составляютъ работы г. Берггольца. Его «Осень» съ сѣрымъ небомъ, грязной дорогой и желтыми березками, «Весеннее утро» съ остатками снѣга, голыми деревьями и стаей тетеревей—вещи художественныя и искреннiя, полныя настроенiя, написаны просто, безъ всякой задней мысли. Послѣдняго нельзя сказать о двухъ другихъ его картинахъ: «Передъ грозой» и «Къ вечернѣ». Обѣ онѣ съ сильно выраженнымъ настроенiемъ, въ первой—тревожной тишины, когда все замерло въ ожиданiи приближающейся бури, во второй—сумеречнаго покоя, когда все небо полно еще отблесками только что скрывшагося за горизонтомъ солнца; но написаны онѣ до вылощенности гладко, чисто, и этимъ по внѣшности похожи на олеографiи. Что художникъ можетъ писать иначе, что онъ владѣетъ техникой и умѣетъ пользоваться ею разнообразно—это доказываютъ первыя двѣ картины, и объяснить эту прилизанность въ данномъ случаѣ можно только «влiянiемъ среды», гдѣ все чисто, гладко, угодливо подогнано подъ вкусъ «большой публики». А къ чему въ концѣ концовъ приводитъ такое «влiянiе», можно видѣть на картинахъ г. Сергѣева. Въ серединѣ 70-хъ годовъ онъ дебютировалъ на академическихъ выставкахъ рядомъ талантливыхъ картинъ, которыя отличались своеобразностью, оригинальностью—и въ выборѣ сюжетовъ, и въ ихъ трактовкѣ и разработкѣ. И вотъ, годъ отъ году, незамѣтно, постепенно, художникъ утрачивалъ свою физiономiю и теперь, черезъ 20 лѣтъ, сталъ до того похожъ на своихъ товарищей, что его вещей сразу и не замѣтишь между другими. На настоящей выставкѣ только одна картина его «Лучи» напоминаетъ прежнiя работы: поверхность озера покрыта зыбью, въ ней отражается громадная туча и блестятъ лучи скрывшагося за ней солнца. Движенiе воды, отраженiя и блескъ переданы прекрасно.

Большинство жанровыхъ картинъ на описываемой выставкѣ отличается той же угодливостью и желанiемъ понравиться. Содержанiе, разсказъ выбирается только затѣмъ, чтобы дать какое-нибудь заглавiе картинѣ и имѣть поводъ выписать нѣсколько фигуръ въ разныхъ костюмахъ. Типы, лица, ихъ выраженiя, играютъ подчиненную, третьестепенную роль, и трактуются такъ, чтобы они имѣли лишь кое-какое внѣшнее отношенiе къ содержанiю картины; всѣ же силы «художника» сосредоточиваются на рабской, дикой выпискѣ драпировокъ, аксессуаровъ, стѣнъ, фона, а уже попутно и лицъ. Самой типичной въ этомъ отношенiи является фигура въ натуральную величину, даже нѣсколько больше, съ пистолетомъ въ рукѣ, озаглавленная: «Un bravo», работы г. Кл. Степанова. Вмѣсто лица, рукъ, здѣсь просто «глупое мѣсто» коричневаго цвѣта, за то кружевной воротникъ, матерiя платья расписаны «въ лоскъ», по ниточкѣ. Такова и другая картина того же автора: «Дѣлежъ добычи», гдѣ костюмы итальянскихъ бандитовъ ссорятся изъ-за чернаго бархатнаго дамскаго платья, уложеннаго въ драматическую позу съ вытянутыми впередъ рукавами и обхваченнаго рукавами же одного изъ разбойничьихъ костюмовъ. Въ сторонѣ сундукъ съ цѣлымъ ворохомъ цвѣтныхъ тряпокъ. Все это исполнено съ фотографическимъ совершенствомъ. Тѣмъ же отличаются и три картины г. Бакаловича: «Свадьба въ Помпеѣ» и двѣ сцены изъ романа Сенкевича «Quo vadis», съ тою только разницей, что, кромѣ римскихъ тогъ и драпировокъ, фонтановъ, стѣнъ и фресокъ, здѣсь также старательно выписаны и скучныя, однообразныя, съ шаблонными выраженiями и похожiя другъ на друга, лица. Также шаблонны и однообразны человѣческiя фигуры въ картинѣ г. Саксена «Побѣдители», сгруппированныя художникомъ у костра, разложеннаго на паркетѣ роскошнаго зала, только затѣмъ, чтобы имѣть предлогъ написать самый залъ и красивые кавалерiйскiе костюмы начала столѣтiя. Лучше другихъ по мастерству письма и условно красивымъ краскамъ картина г. Маковскаго «Хороводъ». Боярышни и сѣнныя дѣвушки на открытомъ воздухѣ, въ саду, водятъ хороводъ, другiя качаются на качеляхъ или просто лежатъ на травѣ. Въ общемъ той картина не столько воздушна, какъ бѣлесовата. Типичные достоинства и недостатки ея тѣ же, что и въ многочисленныхъ головкахъ того же художника. Къ этой же категорiи должно быть отнесено и большинство остальныхъ жанровъ, отличающихся отъ перечисленныхъ только меньшей грамотностью. Исключенiе составляютъ немногiя картины, не яркiя по своимъ достоинствамъ, но въ которыхъ видно желанiе что-то сказать, есть свои задачи, хоть и скромныя, а подчасъ наивныя и претенцiозныя, какъ въ картинѣ г. Малышева «За что?», но все же лишенныя всякихъ коммерческихъ соображенiй. Въ этой небольшой группѣ лучше другихъ маленькая картинка мюнхенскаго художника г. Бюхтера—старикъ, пишущiй письмо: написанное видимо доставляетъ ему глубокое наслажденiе. Очень живо переданъ свѣтъ въ небольшомъ этюдѣ «прачки», г. Бельзена. Г. Гофманъ въ своей картинѣ «Finis» разсказываетъ старую исторiю о томъ, какъ молодой студентъ уѣзжаетъ и «навѣкъ» покидаетъ свою возлюбленную, которая отъ того «плачетъ и рыдаетъ». Самый типъ студента, его поза и выраженiе очень удачны. Нако-

нецъ, сложнѣе другихъ по задачѣ картина г. Виншмана «Срѣзался». Но исполненіе ея такъ сухо, въ тщательной выпискѣ столько вымученности, дряблости, усталости и скуки, что послѣднее чувство невольно передается зрителю и картина производитъ непріятное впечатлѣніе. Такой же скукой вѣетъ отъ академически грамотной и красивой картины г. Свѣдомскаго «Фульвія съ головой Цицерона» и отъ картины г. Бѣляева «День памяти», гдѣ художникъ заинтересовался передачей свѣта горящихъ лампадъ, скользящаго по группѣ христіанъ, собравшихся въ катакомбахъ.

Совершенно не гармонируетъ съ общимъ тономъ выставки небольшая по размѣрамъ, но сильная по выраженному въ ней поэтическому настроенію, «чистая» въ смыслѣ художественнаго содержанія, картинка г-жи Поповой-Капустиной «Рождественская ночь». Она точно сконфузилась въ обществѣ окружающихъ ее навязчивыхъ и «расфуфыренныхъ» товарокъ и робко выглядываетъ изъ-за ихъ роскошныхъ рамъ. Уголъ комнаты; свѣтъ ярко разгорѣвшихся передъ иконами лампадъ озаряетъ убогія стѣны; въ оконныя стекла смотритъ черная ночь; на фонѣ освѣщенныхъ стѣнъ выдѣляется темный силуэтъ бѣдно убранной елки. Ничего больше. Но эта скромная по внѣшнему содержанію вещица захватываетъ искренностью, теплотою и задушевностью выраженнаго въ ней чувства. Въ ней есть что-то свѣтлое, праздничное, наивно-трогательное, и это художественное впечатлѣніе—единственное, которое уносишь съ выставки.

На академической выставкѣ жанровыхъ картинъ мало, и среди нихъ выдающееся положеніе занимаютъ работы молодыхъ художниковъ, внесшихъ и въ эту область новое теченіе, на столько отличающееся отъ прежняго, что къ нему едва ли примѣнимо даже самое названіе этого рода живописи, или, во всякомъ случаѣ, къ картинамъ ихъ нельзя подходить съ тѣми требованіями и выработанными уже мѣрками, которыя были вполнѣ примѣнимы къ прежнимъ жанрамъ.

До сихъ поръ жанромъ называлась такая картина, въ которой главную роль играли люди, содержаніемъ ея служилъ разсказъ объ извѣстномъ явленіи въ ихъ жизни, о фактѣ, объ отношеніяхъ этихъ людей другъ къ другу. И самое явленіе, и разсказъ о немъ должны были вполнѣ согласоваться съ реальной правдой, а это до извѣстной степени связывало художника, подчиняло его. Творческія способности, его личное, субъективное «я» могло проявиться только въ извѣстномъ освѣщеніи этого явленія, въ выборѣ удачныхъ реальныхъ образовъ, соотвѣтствующихъ полнотѣ выраженія, однимъ словомъ, въ трактовкѣ, разработкѣ и передачѣ. Вотъ почему картины эти дѣйствовали прежде всего на умъ зрителя, и только при посредствѣ послѣдняго—на душу, при чемъ, конечно, впечатлѣніе въ извѣстной мѣрѣ расхолаживалось и теряло въ цѣльности и силѣ.

Въ картинахъ же новыхъ художниковъ центръ тяжести въ содержаніи переносится съ реально-правдиваго, жизненнаго факта на воплощеніе самой личности художника. Главную роль играютъ здѣсь не люди, не ихъ отношенія, не самый фактъ и даже не разсказъ объ этомъ фактѣ, а то чувство, тѣ поэтическія впечатлѣнія и художественные образы, которые возникали и сложились въ самой душѣ автора

подъ вліяніемъ реальной жизни. Онъ разсказываетъ о своемъ личномъ, субъективномъ мірѣ, и интересъ этого разсказа заключается не въ жизненной правдѣ, а въ искренности его рѣчи, въ томъ: на сколько крупенъ и интересенъ самъ художникъ, на сколько поэтичны и художественны образы, созданные его творчествомъ. Такимъ образомъ, реальный фактъ является только точкой отправленія въ этой созидательной работѣ, и изъ подчиняющаго превращается въ подчиненный, играетъ служебную роль. Факты, люди, ихъ отношенія являются не цѣлью, а только средствомъ для выраженія духовнаго міра художника. Такія картины прямо и непосредственно дѣйствуютъ на душу зрителя, и впечатлѣніе, производимое ими, отличается силой и цѣльностью. Въ этомъ новомъ направленіи чувствуется стремленіе сгладить и смягчить различіе между отдѣльными видами живописи и привести все къ одному типу.

Характерной въ этомъ отношеніи является самая значительная картина на выставкѣ—«Сходятся старцы» г. Рериха. Это не жанръ, не историческая картина и, тѣмъ болѣе, не пейзажъ, хотя, и по внѣшности, и по настроенію, она заключаетъ въ себѣ элементы всѣхъ этихъ родовъ живописи: это просто сильное, высоко-художественное произведеніе, свидѣтельствующее о крупномъ талантѣ автора. Свѣтаетъ; небо уже разгорѣлось отблесками первыхъ лучей солнца и отражается въ стеклянной поверхности озера, окруженнаго глухой стѣной лѣсистыхъ горъ. Вершины ихъ зардѣлись мягкимъ розовымъ свѣтомъ, но внизу все погружено въ голубоватой дымкѣ утреннихъ сумерекъ. Вокругъ заповѣдный боръ. На первомъ планѣ корявый стволъ дуба и идолъ обвѣшаны конскими черепами. Мѣсто уединенное, глухое, священное, торжественная тишина котораго не нарушается человѣкомъ безъ особой важной причины. Это первое, сильное, захватывающее впечатлѣніе приковываетъ зрителя къ картинѣ. У подножія дуба горитъ костерокъ; дымъ тонкими струйками подымается къ верху въ неподвижномъ воздухѣ. Кругомъ расположились группами старцы: кто въ кольчугѣ и шишакѣ, кто въ сермягѣ, кто просто въ рубахѣ, иные прикрыты звѣриными шкурами—все это представители славянскихъ племенъ. Лица ихъ только намѣчены, взяты на такомъ разстояніи, что на нихъ не видно никакого выраженія, но, по ихъ спокойнымъ позамъ, по отсутствію малѣйшаго рѣзкаго движенія, видно, что бесѣда идетъ тихая, мирная, да и настроеніе всего окружающаго таково, что не допускаетъ возможности громкаго спора, крика,—все погружено въ торжественномъ покоѣ. Нѣкоторые только подходятъ: вдали виднѣются отдѣльныя фигуры и цѣлыя группы, направляющіяся къ этому же священному мѣсту, и чувствуется, что пройдетъ еще время и этотъ покой будетъ нарушенъ, что здѣсь соберется цѣлая толпа, подымутся шумъ, споры, крики; что собрать сюда всѣхъ этихъ старцевъ—могло только огромное по важности событіе, отъ котораго зависитъ судьба цѣлаго народа. Стараешься представить себѣ это событіе: нашествіе сосѣднихъ племенъ, внутреннія неурядицы, и одна за другою выростаютъ картины жизни этихъ племенъ, мѣста, откуда пришли эти старцы, и незамѣтно, по волѣ художника, переносишься цѣликомъ въ ту отдаленную эпоху, живешь въ ней, создаешь все новыя и новыя картины,

изъ зрителя превращаетъся въ самостоятельнаго творца и витаетъ въ области собственныхъ художественныхъ образовъ. Картина надолго отрываетъ зрителя отъ будничной жизни и переноситъ въ волшебный міръ грезъ и фантазій. Это характерная черта истиннаго, крупнаго художественнаго произведенія. Полнотѣ и силѣ впечатлѣнія способствуетъ и внѣшность картины, совершенно гармонирующая съ ея внутреннимъ содержаніемъ. Написана она широко и грубо, нѣтъ ничего яркаго, отчетливо выдѣленнаго, выпуклаго; все въ ней сѣро, неопредѣленно. Такою же широкой, грубой и неопредѣленной рисуется въ нашемъ воображеніи и эта сѣдая старина, яркость образовъ которой теряется въ туманной дали вѣковъ.

Очень поэтична картина г. Розенталя «Сага». На фонѣ волнующагося моря женская фигура, нѣсколько стилизованная, одной рукой опирается на арфу, другой перебираетъ ея струны; волоса развиваются по вѣтру. Голова опущена, въ строгомъ красивомъ лицѣ есть что-то суровое, почти мрачное; взоръ ея, углубленный внутрь, самосозерцающій, сосредоточенный на тѣхъ образахъ, которые возникаютъ въ ея душѣ, и таинственныя рѣчи которыхъ составляютъ содержаніе ея пѣсни, такой же мрачной, дикой и унылой, какъ однообразная, суровая музыка морского прибоя. Изогнутые стволы дерева, въ листвѣ котораго передано движеніе вѣтра, воронъ около фигуры, однообразные сѣрые тона, въ которыхъ выдержана вся картина, способствуютъ цѣльности настроенія съ сильно выраженнымъ фантастическимъ, сказочнымъ элементомъ.

Также поэтична, хотя и въ иномъ родѣ, скромная и не бросающаяся въ глаза, но симпатичная, задушевная картинка г. Петрова «Сумерки». Типичная петербургская, студенческая комната съ убогой обстановкой—столомъ у окна и тремя стульями — утопаетъ въ сумракѣ наступившей ночи. Въ окно проникаетъ слабый бѣлесоватый свѣтъ сумеречнаго неба. Жарко топится желѣзная печка и полоса горячаго свѣта стелется по полу черезъ всю комнату, выдѣляя изъ мрака дремлющую на стулѣ бѣлую кошку. У стола, подъ рефлексами этого двойного свѣта, едва обрисовывается фигура молодого человѣка, перебирающаго струны гитары. По другую сторону стола сидитъ его товарищъ; голова спрятана въ ладоняхъ рукъ, упирающихся въ колѣни. Поза эта, простая и естественная, полна выраженія: въ чужомъ, непривѣтливомъ городѣ, среди чужихъ людей, въ этотъ сумеречный часъ, подъ тихіе звуки гитары и однообразное мурлыканье кошки, въ его воображеніи встаетъ родной домъ, далекая семья, вспоминаются такіе же вечера, проведенные среди нея, и горькое, ноющее, щемящее чувство одиночества растетъ, становится все острѣе, острѣе... Эта милая картинка захватываетъ зрителя простотой и искренностью выраженія. Въ исполненіи ея есть одинъ недостатокъ: все написано слишкомъ отчетливо ясно; подобная отчетливость отдѣльныхъ частей при такомъ освѣщеніи немыслима. Кромѣ того, законченность эта не оставляетъ простора воображенію зрителя и не гармонируетъ съ настроеніемъ картины. Она значительно выиграла бы, если бъ была написана эскизнѣе. Картина г. Кандаурова «Сраженный рыцарь» хорошо задумана и оригинально взята, но общій тонъ ея слабъ и въ немъ есть что-то непріятное—точно краски выцвѣли и порыжѣли.



КАНДАУРОВЪ. «Сраженный рыцарь» (изъ Пушкина). — KANDAOUROFF. «Chevalier vaincu» (de Pouschkine).

Среди жанровъ, содержанiемъ которыхъ служитъ разсказъ, лучше другихъ «Сынокъ» г. Рыбакова. Въ обстановкѣ интеллигентной семьи средняго круга за столомъ съ самоваромъ сидятъ мать, отецъ и «блудный сынъ» съ тупымъ лицомъ бродяги, въ лохмотьяхъ и драныхъ сапогахъ. Онъ видимо только что появился, озябшiй и голодный, и занятъ ѣдой. Мать плачетъ, закрывъ лицо рукою, отецъ съ сѣдой бородой смотритъ на «сынка» съ оттѣнкомъ брезгливой жалости. Разсказъ переданъ грамотно, понятенъ и производитъ впечатлѣнiе. Много воздуха и правды въ небольшой картинкѣ г. Лепетича «На Ѳоминой»: нѣсколько бабъ, предшествуемыя священникомъ, идутъ по кладбищу. Наконецъ, хороши типы «земляковъ» г. Попова, собравшихся въ трактирѣ за чаемъ: особенно типиченъ небритый старикъ, облокотившiйся на руку. Весь интересъ ея исчерпывается только этимъ. Картина г. Шабунина «Загадочная будущность» можетъ быть одинаково причислена къ обѣимъ группамъ: въ ней есть разсказъ, но въ тонѣ этого разсказа звучитъ неуловимая нотка личнаго чувства художника. Мальчикъ съ умненькимъ, вдумчивымъ лицомъ сидитъ въ кровати. Онъ недавно проснулся и первымъ дѣломъ потянулся къ кистямъ и краскамъ, чтобы скопировать стоящiй передъ нимъ на постели этюдъ, въ который онъ сосредоточенно всматривается; на стѣнкѣ, испещренной рисунками, на клочкахъ бумаги висятъ уже готовыя произведенiя будущаго художника. Содержанiе картины воспринимается сразу и остается въ памяти. Въ жанрахъ г. Ковалевскаго: «У переправы», «Прiѣздъ прiятеля» и «Скупщикъ жеребятъ» главную роль играютъ лошади, написанныя съ любовью и большимъ знанiемъ. Изъ остальныхъ картинъ, изображающихъ животныхъ, лучше другихъ — «телята» г. Иванова. Въ нихъ много движенiя и очень разнообразны выраженiе и характеръ мордъ. Тѣни, пятнами падающiя на землю и телятъ,

легки и прозрачны; свѣтъ мягкій и въ немъ чувствуется солнце. Весь пейзажъ въ воздухѣ.

Г. Котарбинскій, выставлявшій въ прошломъ году цѣлый рядъ талантливыхъ фантастическихъ эскизовъ, такъ понравившихся своею оригинальностью и легкостью исполненія, въ этомъ году повторилъ нѣкоторые изъ нихъ масляными красками на саженныхъ холстахъ. То, что раньше было интересно, полно настроенія,—въ этихъ размѣрахъ потеряло всякій смыслъ и значеніе. Трехсаженный холстъ «Поцѣлуй волны», три четверти котораго заняты плохо, отъ себя написаннымъ небомъ, производитъ впечатлѣніе декораціи. Лучше другихъ «Ангелъ грусти», съ черными крыльями, парящій надъ деревенскимъ кладбищемъ, но отчетливая выписка этой большой картины совершенно не гармонируетъ съ ея фантастическимъ содержаніемъ.

Иностранныхъ картинъ мало. Прекрасны работы испанскаго художника Виллегасъ: смѣло, съ темпераментомъ написанный этюдъ старика съ оригинальнымъ профилемъ и виртуозный эскизъ, изображающій плѣнниковъ, закованныхъ въ колодки.

Скульптурный отдѣлъ очень незначителенъ по числу экспонатовъ, но среди нихъ много талантливыхъ вещей. Очень похожъ и широко, смѣло трактованъ бюстъ И. И. Шишкина, работы г. Беклемишева; полны юмора живыя сценки г. Гинцбурга: мальчикъ, слушающій фонографъ, и группа—«подсказываетъ»; необыкновенно граціозна полная покоя головка «Calla» г-жи Вернеръ; легка и изящна группа изъ дерева г. Адамсона—Юпитеръ въ образѣ орла похищаетъ нимфу «Aegenae». Хороши: головка дѣвочки изъ мрамора, работы г-жи Диллонъ, и бюстъ Глинки, работы г. Пащенко.

Рѣдко появляются передъ публикою мозаики. Превосходная работа г-на Силивановича: «Евангелистъ Іоаннъ» обращаетъ на себя вниманіе мастерской передачей, посредствомъ крупныхъ, широкихъ поверхностей цвѣтныхъ камней,—такой тонкой, нѣжной, построенной на лессировкахъ живописи, какою отличался покойный Неффъ, картину котораго воспроизводитъ эта мозаика. На разстояніи нѣсколькихъ шаговъ эта шаршавая поверхность камней кажется—мягкой, гладкой живописью старо-академическаго пошиба.

Въ отдѣлѣ гравюръ выдѣляется мастерской офортъ г. Матэ съ этюда Мейссонье, отпечатанный цвѣтными красками. Этотъ способъ цвѣтной печати впервые появляется на нашихъ выставкахъ. Превосходныя гравюры г-жи Зоммеръ съ картинъ Фортуни и Лермита и портретъ Какоринова, работы г-на Кендіаса, исполненный гравюрою на мѣди,—этимъ устарѣвшимъ способомъ, требующимъ для каждой вещи многихъ лѣтъ усидчиваго, кропотливаго труда.

Въ залахъ циркуля устроены посмертныя выставки Н. Д. Дмитріева-Оренбургскаго и А. А. Попова.

Резюмируя все сказанное объ обѣихъ выставкахъ, постараюсь опредѣлить ихъ характеръ.

Исключенія только усиливаютъ и подчеркиваютъ общее, а за исключеніемъ нѣсколькихъ картинъ, все остальное на выставкѣ Петербургскаго Общества художниковъ не содержитъ въ себѣ ни малѣйшихъ намековъ на искреннее, безкорыстное служеніе искусству; здѣсь нѣтъ художниковъ, нѣтъ ни малѣйшаго атома того, что называется творчествомъ. Люди, пи-

щущіе эти картины,—или совершенно лишены способности воспринимать художественные образы окружающаго ихъ міра, или давно утеряли ее, а потому имъ нечѣмъ не только взволновать, тронуть зрителя, но просто нечего сказать ему. Человѣкъ, ищущій впечатлѣнія, настроенія, уйдетъ съ такой выставки съ пустымъ сердцемъ, ничего здѣсь не полюбитъ и въ лучшемъ случаѣ испытаетъ развѣ нѣсколько пріятныхъ зрительныхъ ощущеній. Но, кромѣ такого зрителя, цѣннаго для всякаго истиннаго художника, есть еще «большая публика», толпа съ мало-развитымъ художественнымъ чутьемъ, но довѣрчивая, которая легко приметъ суррогатъ картины за настоящую картину и не замѣтитъ фальсификаціи, а главное, среди этой толпы есть покупатели, пріобрѣтающіе картину не потому, что они любятъ ее, но изъ простой прихоти или тщеславія. И вотъ, вмѣсто того, чтобы расшевелить душу этой толпы, дѣлясь съ нею своимъ духовнымъ міромъ, развить и поднять въ ней художественное чутье, первоначальные элементы котораго въ ней несомнѣнно существуютъ, «художники» этого типа—всѣ свои силы, а иногда и талантъ, посвящаютъ рабскому угодничеству грубымъ вкусамъ этой толпы. Всматриваясь въ доведенную до излишества выдѣлку этихъ картинъ, претендующую на роскошь, въ ихъ красивыя краски, замѣчаешь въ большинствѣ случаевъ какое-то условно грубое кокетничанье съ зрителемъ, желаніе во что бы то ни стало понравиться ему, заставить раскошелиться на покупку. Я говорилъ уже выше, что выставки эти имѣютъ свою опредѣленную физіономію. Какова же она?

Безпокойная ласковость взгляда
И поддѣльная краска ланитъ,
И убогая роскошь наряда —
Все не въ пользу ея говоритъ.

Есть и на академической выставкѣ такія картины, не мало тамъ просто слабыхъ, неинтересныхъ вещей, попавшихъ туда случайно, контрабандой, и это—слабая сторона выставки; но такія картины составляютъ тамъ ничтожное меньшинство, загнаны въ уголъ и держатся въ черномъ тѣлѣ, господствующимъ же элементомъ являются дѣйствительно художественныя произведенія. Большинство картинъ этой выставки являются плодомъ истиннаго творчества, художники, писавшіе ихъ, — истинные художники. Правда, многіе изъ нихъ еще очень молоды, неопытны, не одинаково умѣло выражаютъ свои образы, но, одаренные тонкою чувствительностью и способностью воспринимать ихъ отъ жизни, все это люди талантливые, отзывчивые, живые, и молодость ихъ болѣе всего дорога. Она даетъ имъ силу стремиться прямо по намѣченному пути, не входя ни въ какія сдѣлки, не боясь толпы и ея сужденій, говорить, можетъ-быть подчасъ грубо и рѣзко, но прямо и честно, быть искренними и цѣльными. Съ такими силами выставка легко и скоро можетъ сложиться въ собраніе дѣйствительно художественныхъ произведеній и стать въ этомъ отношеніи характерной и типичной, но для этого прежде всего необходимо удалить съ нея все случайное, неподходящее, все бездарное, а тѣмъ болѣе продажное, какъ бы оно ни было прилично по внѣшности, и въ этомъ отношеніи никакая жестокость не можетъ быть излишней.

Меня спросятъ: зачѣмъ же жестокость и гоненіе?—вѣдь всѣ художники продаютъ свои картины, и бездарнымъ жить надо!

Постараюсь обстоятельно отвѣтить на это возраженіе. Я выше привелъ опредѣленіе того, что такое художникъ и чѣмъ онъ отличается отъ ремесленника; теперь добавлю только, что истинный художникъ прежде всего любитъ свое произведеніе: это плодъ его творческаго дарованія, и онъ ему такъ же дорогъ, какъ матери дорого ея дитя. Онъ продастъ свою картину тому, кто ее оцѣнитъ, кому она станетъ дорога, какъ мать отдаетъ свою дочь человѣку, ее полюбившему, но онъ никогда не будетъ навязывать ее, торговать ею, а тѣмъ болѣе ломать и искажать ее, поддѣлываясь подъ вкусъ покупателя. Затѣмъ, если художникъ бездаренъ, если въ душѣ его не возникаютъ образы, если онъ не можетъ выразить ихъ понятнымъ языкомъ или хотя бы только заинтересовать ими другого,—онъ прежде всего не художникъ, точно такъ же, какъ и тотъ, кто способенъ торговать своими произведеніями. Конечно, и имъ жить надо. Но для того, чтобы жить, незачѣмъ обманывать себя и другихъ, незачѣмъ выдавать себя за творцовъ, художниковъ, незачѣмъ продаваться; для такихъ открыто широкое поле честнаго труда, простой и скромной работы, гдѣ съ успѣхомъ могутъ быть примѣнимы тѣ техническія знанія, которыя они пріобрѣли въ періодъ школьной выучки. И такихъ работниковъ мало, въ нихъ чувствуется насущная потребность: у насъ не хватаетъ знающихъ свое дѣло учителей рисованія, у насъ нѣтъ грамотныхъ хромо-литографовъ, которыхъ за большія деньги приходится выписывать изъ-за границы, у насъ некому скомпоновать красивую афишу, плакатъ, виньетку, у насъ, наконецъ, не хватаетъ мало-мальски умѣлыхъ рисовальщиковъ для иллюстрированныхъ изданій, страницы которыхъ заполняются въ большинствѣ случаевъ безграмотными диллетантскими упражненіями и въ этомъ отношеніи представляютъ прямо-таки жалкій, печальный видъ. Мнѣ скажутъ, что въ послѣдней области нужно тоже творческое дарованіе,—несомнѣнно, и это было бы крайне желательно, но пока дѣло это находится въ такомъ положеніи, руководятъ имъ такіе люди, обставлено оно такими условіями, что художнику въ широкомъ значеніи этого слова трудно помириться съ ними.

Правда, въ самое послѣднее время появились нѣкоторые признаки, что все это измѣнится къ лучшему, но это одни только признаки, пока же для этого дѣла не хватаетъ просто добросовѣстныхъ умѣлыхъ работниковъ. Но все это только трудъ, который не даетъ никакой пищи тщеславію, никакихъ правъ на значеніе, трудъ тяжелый и, какъ всякій трудъ, скромно оплачиваемый, а «художники» названнаго типа сознательно ли, или по легкомыслію или недомыслію, предпочитаютъ выдавать себя за дѣйствительныхъ художниковъ, считая трудъ унизительнымъ и предпочитая «легкую» жизнь,—и пріобрѣтеніе средствъ для такой жизни становится ихъ единственной цѣлью. Фальсифицируя свои произведенія, эксплоатируя довѣрчивость публики къ такимъ понятіямъ, какъ «художникъ», «картина», раболѣпно угождая тому, что есть пошлаго, вульгарнаго во вкусахъ толпы, и тѣмъ способствуя извращенію ея художественнаго чутья, они только

унижаютъ искусство, низводя его на степень простого торгашества, такъ какъ въ ихъ дѣятельности искусство теряетъ всякій смыслъ и значеніе. Для художника въ полномъ значеніи этого слова искусство является—культомъ, предметомъ любви и глубокаго уваженія, а безкорыстное служеніе ему, сопряженное часто съ тяжелыми жертвами и страданіями,—единственной цѣлью, къ достиженію которой направлены всѣ его усилія. Вотъ почему такіе художники не изъ личныхъ видовъ, а въ интересахъ самаго искусства, должны гнать изъ своей среды все, что̀ его унижаетъ и позоритъ. Это не только ихъ законное право, но прямая, священная обязанность.

М. Далькевичъ.

XXVII выставка картинъ товарищества художественныхъ выставокъ.

«Гвоздемъ» выставки передвижниковъ является несомнѣнно картина В. И. Сурикова «Переходъ Суворова чрезъ Альпы въ 1799 году». Картина эта — величины необычайной и первое впечатлѣніе далеко не въ ея пользу, что̀ зависитъ главнымъ образомъ отъ непріятнаго, грязноватаго колорита. Колоритъ—это самое слабое въ произведеніяхъ В. И. Сурикова, отъ чего онъ, вѣроятно, уже никогда не избавится, а это очень жаль. Художникъ онъ несомнѣнно крупный и оригинальный, притомъ истинно русскій. Послѣднее съ несомнѣнностью доказываетъ и настоящая картина. Она передаетъ намъ въ живыхъ о̀бразахъ—то спокойное, не кричащее, истинное геройство, которое всегда составляетъ славу русскаго солдата. Военноначальникъ, съумѣвшій его понять, полюбить и вызвать къ себѣ его довѣріе, — можетъ разсчитывать, что съ нимъ и невозможное будетъ возможно. Доказательствомъ этого, на первый взглядъ парадоксальнаго, положенія служатъ: переходъ Суворова чрезъ Альпы, перевалъ зимой чрезъ Балканы и цѣлый рядъ самыхъ блестящихъ страницъ нашей военной исторіи. Передавая на полотно одинъ изъ этихъ славныхъ эпизодовъ, со времени котораго нынче исполняется какъ разъ сто лѣтъ, художникъ съумѣлъ ярко выразить и это геройство, и эту крѣпкую нравственную связь между «отцомъ-командиромъ» и его «чудо-богатырями». Люди буквально висятъ на волоскѣ отъ смерти, но шутки Суворова сразу заставляютъ забыть опасность—и хохотъ царитъ въ толпѣ солдатъ, совершающихъ великій историческій подвигъ за Царя и Отечество, по приказу отца-командира. Ни о какой исторической славѣ они не мечтаютъ, да и понятія о ней не имѣютъ, для нихъ скрижали исторіи — вещь совершенно невидимая. Шутливое слово Суворова для нихъ понятно. Чтобы возбудить геройство французовъ, Наполеонъ I, въ Египтѣ, указывалъ солдатамъ, что сотни вѣковъ смотрятъ на нихъ съ вершинъ пирамидъ. Подобное высокопарное выраженіе ничего не скажетъ русскому солдату, а шутка, приправленная порой крупною

солью,—это дѣло другое. Фигура Суворова, вообще вѣрная его современнымъ портретамъ, значительно теряетъ, однако, отъ того, что Суворовъ верхомъ на лошади поставленъ на такой узенькой площадкѣ, на которую ни въѣхать, ни съѣхать съ которой невозможно. Затѣмъ желательнѣе было бы, чтобъ фельдмаршалъ былъ написанъ болѣе ярко, а то видъ у него ужъ очень полинялый. Фигуры солдатъ очень хороши и типичны. Молодежь идетъ впередъ, ничѣмъ не смущаясь, старики стараются по возможности приспособиться безопаснѣе. Но, конечно, ни тѣмъ, ни другимъ и въ голову не приходитъ мысль, что невозможно исполнить то̀, что̀ приказываетъ начальство,—вѣдь ему лучше знать и не дѣло рядового проникать въ замыслы командира. Всякому сверчку полагается знать только свой шестокъ. Историческая правда схвачена художникомъ вполнѣ, а въ этомъ и есть главное достоинство исторической картины. Въ интересахъ справедливости нельзя, однако, не указать, что нѣкоторыя фигуры нарисованы не вѣрно: напр., у одного изъ солдатъ на первомъ планѣ почти нѣтъ туловища. Нельзя также не отмѣтить излишнюю скученность фигуръ. Конечно, во время такихъ переходовъ солдаты не собираются въ красивыя группы, но все-таки человѣкъ долженъ занимать надлежащее ему количество мѣста. Весьма возможно, что когда картина будетъ поставлена на мѣсто, она много выиграетъ,—теперь она стоитъ прямо на полу *).

Историческихъ жанровъ на выставкѣ мало. К. В. Лебедевъ выставилъ довольно большую по размѣру картину «Царь Иванъ IV Грозный проситъ игумена Кирилла (Кирилло-Бѣлозерскаго монастыря) благословить его въ монахи». Самъ Царь Іоаннъ совершенно не удался художнику. Въ немъ нѣтъ ни силы, ни величія,—ничего грознаго. Не такимъ его рисуетъ намъ исторія. Типъ Грознаго царя—не разъ привлекалъ къ себѣ русскихъ художниковъ. Кто его не писалъ—и Веницъ, и Рѣпинъ, и К. Маковскій, и Васнецовъ. Но никто изъ нихъ не далъ такого живого, исторически вѣрнаго или, по крайней мѣрѣ, отвѣчающаго нашему представленію Грознаго—какъ безвременно умершій Шварцъ. Къ его изображенію никто даже близко не подошелъ, и сравнивать Грознаго, Лебедева,—съ нимъ, конечно, уже не приходится: онъ просто слабъ и безъ всякаго сравненія. За то фигуры приближенныхъ не дурны, особенно рыжій Малюта Скуратовъ. У русскихъ художниковъ типъ Малюты вполнѣ выработался, и потому Малюта, Лебедева,—производитъ впечатлѣніе чего-то знакомаго. Напоминаетъ онъ и Малюту Новоскольцева, но только напоминаетъ, такъ какъ никакого прямого заимствованія не видно. Удался художнику и игуменъ Кириллъ, крайне смущенный желаніемъ Царя и не знающій, что̀ это—минутная вспышка или серьезное желаніе. Для приближенныхъ «Покаянный стихъ» не диковинка, и они спокойно смотрятъ на колѣнопреклоненнаго Царя. Рисунокъ и колоритъ хороши. Къ историческимъ жанрамъ нужно отнести и двѣ картины С. Д. Милорадовича: «Путешествіе протопопа Аввакума въ Сибирь» и «Пребываніе протопопа Авва-

*) Фототипія съ этой картины, пріобрѣтенной Государемъ Императоромъ и Высочайше разрѣшенной къ воспроизведенію въ нашемъ журналѣ, не могла поспѣть во-время къ выходу въ свѣтъ этого №.

кума въ Братскомъ острогѣ». Главный недостатокъ этихъ картинъ—тусклое письмо, неумѣніе распоряжаться краской. Но типъ Аввакума удачный. Я не помню, на чьей-то картинѣ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, протопопъ былъ изображенъ въ видѣ какого-то Стеньки Разина. У г. Милорадовича это просто деревенскій попикъ, по внѣшности ничего особеннаго не представляющій, но безконечное упрямство сквозитъ въ его маленькихъ глазахъ. Я не знаю, конечно, какой въ дѣйствительности обликъ имѣлъ Аввакумъ, но типъ упорнаго сектанта художникъ намъ далъ. Типичны и сопровождающія протопопа лица, особенно солдаты недурны, но зимній пейзажъ первой картины нѣсколько суховатъ. С. В. Ивановъ далъ хорошо задуманный, но неумѣло выполненный жанръ, такъ сказать полу-религіозный,—«Въ лѣсу. Памяти Стефана Пермскаго и другихъ просвѣтителей инородцевъ». Инородцы, въ своихъ характерныхъ мѣховыхъ костюмахъ, только что принесли жертву своимъ богамъ и собираются трапезовать. Къ нимъ подходитъ св. Стефанъ Пермскій съ крестомъ въ рукахъ. Фигура святого совершенно



С. ИВАНОВЪ. «Въ лѣсу» (памяти св. Стефана Пермскаго). — S. IVANOFF. «Dans une forêt» (en mémoire de St Etienne de Perm).

неудачна ни по письму, ни по типу, но инородцы написаны прекрасно. Въ картинѣ хороша перспектива и недуренъ колоритъ.

Переходя къ жанровымъ картинамъ, которыхъ по обыкновенію у передвижниковъ не мало,—я прежде всего укажу на двухъ художниковъ, сдѣлавшихъ въ послѣдніе годы чрезвычайные успѣхи. Первый изъ нихъ—Н. К. Пимоненко. На прошлой выставкѣ я помню два его недурныхъ портрета (одинъ М. И. Драгомирова) и колоритную, но не особенно интересную «Ярмарку въ Малороссіи». Теперь онъ далъ двѣ картины: «Въ саду» и «Жертва фанатизма». На первой дѣвушка въ розовомъ платьѣ прогуливается въ саду. Нарисована она прекрасно и гамма свѣтлыхъ тоновъ подобрана чрезвычайно удачно,—все свѣтло и ярко, но въ то же время жизненно, чуждо всякихъ кричащихъ эффектовъ. Другая картина того же художника—вещь гораздо болѣе сильная, продуманная. У еврейскаго дома, на окраинѣ города собралась толпа евреевъ, мужчинъ и женщинъ; толпа страшно возбуждена, кричитъ, ругается, угрожаетъ. Жертва ея—молодая еврейка, нарушившая завѣтъ или освященный временемъ обычай, —въ ужасѣ прижалась къ забору. Въ ея полубезумныхъ



ПИМОНЕНКО. «Жертва фанатизма». — PIMONENKO. «Victime du fanatisme».

отъ страха глазахъ видно одно нѣмое отчаяніе. Около нея, на землѣ, сидитъ и плачетъ старуха,—вѣроятно, ея мать. Что ни фигура, то типъ. Толпа видимо озвѣрѣваетъ,—ей кровь нужна, и это звѣрство хищнаго звѣря, увидавшаго кровь,—красной нитью проходитъ по всѣмъ лицамъ. Впечатлѣніе получается сильное. Въ художественномъ отношеніи, въ картинѣ—собственно два болѣе крупныхъ недостатка. Домъ, толпа, заборъ, все написано въ одномъ тонѣ, и притомъ не достаточно колоритно. Второе, фигура «Жертвы» слишкомъ длинна. За то рисунокъ другихъ фигуръ правиленъ и точенъ. Рядомъ съ жанромъ Пимоненко можно поставить картины Н. П. Богданова-Бѣльскаго. Онъ удивительно любовно рисуетъ крестьянскихъ ребятишекъ, особенно школьниковъ. Таковы, напр., его былыя картины: «Устный счетъ», «Посѣщеніе больного учителя» и др. Каждая фигурка у него живетъ, индивидуальна, а не писана по шаблону или съ одной и той же натуры. Теперь художникъ далъ тоже сюжетъ изъ школьной жизни. Молодой учитель, сидя за фисъ-гармоникой, пробуетъ голоса. Ребята съ необычайной серьезностью и невольнымъ страхомъ относятся къ новому для нихъ дѣлу. Въ способѣ отраженія этихъ чувствъ на лицахъ—тонкая характеристика каждаго мальчугана. Рисунокъ въ общемъ правиленъ; жаль только, что мальчики, стоящіе у стѣны, написаны не достаточно рельефно—фигуры ихъ плоски и точно прилѣплены къ стѣнѣ. Колоритъ картины теплый, пріятный. Другая картина г. Богданова-Бѣльскаго нравится мнѣ гораздо менѣе. Въ трактирѣ за столикомъ сидятъ два бывшихъ товарища. Одинъ изъ нихъ—со-

вершенно пропившійся золоторотецъ, другой — небогато одѣтый труженикъ, доброе сердце котораго не позволило ему не признать бывшаго товарища и постѣсниться сидѣть съ нимъ рядомъ въ публичномъ мѣстѣ. Но встрѣча тяжко отозвалась на немъ, и, опустивъ голову, онъ думаетъ не веселую думу. Фигура оборванца излишне подчеркнута, лохмотья его одежды выписаны черезчуръ тщательно, а лицо мало выразительно. Да и сюжетъ ужъ очень заѣзженный. Молодой художникъ могъ бы написать что-нибудь поинтереснѣе. Кому много дано,—съ того, вѣдь, много и спрашивается.



БОГДАНОВЪ-БѢЛЬСКІЙ. «Проба голосовъ».
BOGDANOFF DE BELSK. «Essai des voix».

Изъ жанровыхъ картинъ «гвоздемъ» долженъ бы былъ быть жанръ Н. А. Касаткина — «Свиданіе съ арестованными. Женское отдѣленіе». Но картина совершенно не удалась художнику. Она не только не производитъ цѣльнаго художественнаго впечатлѣнія,—напротивъ, заставляетъ еще пожалѣть о потраченномъ трудѣ. У художника совершенно отсутствуетъ чувство мѣры и онъ даетъ саженное полотно, съ массой фигуръ, въ отдѣльности типичныхъ и характерныхъ, но въ общемъ другъ друга убивающихъ. Содержаніе картины видно по названію. За сѣткой, занимающей все полотно, сверху до низу—толпа женщинъ, пришедшая на свиданіе съ близкими имъ



ГРАНДКОВСКІЙ. «Вдовецъ».
GRANDKOWSKI. «Un veuf».

арестантами. Всѣ онѣ изображаютъ отчаянiе, въ разныхъ степеняхъ силы. Отдѣльныя фигуры, повторяю, хороши, но въ общемъ какая-то каша людей. Къ тому же нѣкоторыя фигуры написаны слабо; напр., у центральной женской фигуры, въ отчаянiи поднявшей руки кверху,—послѣднiя необыкновенной длины, съ непомѣрно широкими ладонями, и написаны совсѣмъ слабо. Нельзя признать удачной и сѣтку. Мелкiя вещи г. Касаткина куда лучше. Очень хорошъ, напр., его «Вагранщикъ», освѣщенный ярко краснымъ пламенемъ доменной печи. Очень типична старуха натурщица.

Симпатичную вещь «Вдовецъ» далъ Н. Н. Грандковскiй, — въ ней много настроенiя; но рисунокъ не вполнѣ точенъ. Неизвѣстный по прежнимъ выставкамъ А. А. Куренный — далъ недурно скомпонованную, но слабо въ техническомъ отношенiи выполненную вещь: «Подъ диктовку». У художника есть наблюдательность, но учиться ему нужно серьезно.—Мнѣ



ВИНОГРАДОВЪ.
«Нищiе».

VINOGRADOFF.
«Les mendiants».

всегда обидно смотрѣть на картины Э. Я. Шанксъ. У ней масса наблюдательности, масса непритворнаго чувства, но слабость рисунка не позволяетъ ей занять мѣсто среди настоящихъ первоклассныхъ жанристовъ. Мало кто такъ рисуетъ симпатично дѣтей, какъ она. Что за прелесть ея дѣвочка, вяжущая чулокъ; но неважный рисунокъ невольно расхолаживаетъ впечатлѣнiе. Изъ молодыхъ жанристовъ я еще упомяну — С. А. Виноградова. Его «Нищiе»—вещь довольно сильная, хотя написана съ тою небрежностью, которую нельзя терпѣть въ искусствѣ. Но и то правда—негдѣ учиться рисовать нашимъ художникамъ, да и зачѣмъ, когда многiе пользующiеся славой жаниста не умѣютъ порядочно нарисовать человѣческую фигуру. Къ молодымъ жанристамъ нужно отнести и А. В. Маковскаго; онъ далъ крупный, но только по размѣрамъ, жанръ—«Съ барчукомъ на охоту». Барчукъ, очевидно, долженъ былъ изображать современнаго Митрофана, что, однако, не удалось, а вышелъ юноша съ лицомъ исковерканнымъ какою-то неиз-



КИСЕЛЕВЪ.
«Прерванная жатва».

KISSELEFF.
«Moisson interrompue».



А. МАКОВСКІЙ. «Съ барчукомъ на охоту».

A. MAKOWSKI. «Départ à la chasse».

вѣстной болѣзнью,—оно опухло и дрябло. Можетъ быть, такой несчастный юноша и существуетъ, но изображеніе его видѣть едва ли интересно. Окружающія барчука лица—претендуютъ на типичность, но неудачно. Другой его жанръ «Надоѣла» избитъ по темѣ, но относительно недуренъ по исполненію. Скучно, но аккуратно пишетъ свои жанровыя картины П. А. Нилусъ; пытается быть особенно оригинальнымъ К. А. Коровинъ, на этотъ разъ давшій «Дѣвушку съ фонарями»,—менѣе декадентную, чѣмъ его обыкновенныя вещи,—и великолѣпно выписываетъ аксессуары своихъ картинъ В. Я. Суряньянцъ. Ничего новаго они не даютъ. Изъ старыхъ жанристовъ хорошъ—К. В. Лемохъ. Правда, онъ художникъ нѣсколько однообразный, но за то пишетъ онъ хорошо. Его «Митька»—превосходный типъ продувного мальчугана, которыхъ опредѣляютъ словами: изъ молодыхъ, да ранній. Хороша его дѣвочка натурщица, во время отдыха отъ сеанса съ любопытствомъ разсматривающая обстановку мастерской. Профессоръ В. Е. Маковскій далъ два болѣе или менѣе интересныхъ жанра: «Не признаю» и «На гастроли». Они въ обычной манерѣ художника и прекрасны для иллюстрированнаго журнала. Я, впрочемъ, такъ уже много говорилъ о характерѣ таланта и своеобразномъ взглядѣ проф. Маковскаго на рисунокъ и вообще технику искусства, что повторять считаю совершенно излишнимъ. Правдива картинка А. М. Корина: «Передъ уходомъ въ гимназію».

Религіозныхъ картинъ на выставкѣ нѣтъ, кромѣ двухъ картинъ М. В. Нестерова, но онѣ такъ вымучены, такъ отвратительно нарисованы, что и говорить о нихъ не хочется. Когда-то подававшій надежды художникъ—эти надежды обманулъ.

Переходя къ портретамъ выставки, я прежде всего укажу на портретъ графини Шереметевой, работы г. Богданова-Бѣльскаго. Онъ написанъ превосходно, тонко, съ внимательной выработкой деталей, въ чрезвычайно благородномъ стилѣ. Моделировка и лѣпка головы очень хороши. Сразу чувствуешь руку не только талантливаго, но и уважающаго свое искус-



КОРИНЪ. «Передъ уходомъ въ гимназію».
KORINE. «Avant le départ à l'école».

ство мастера. Жаль, что для такого прекраснаго произведенія не нашлось лучшаго мѣста на выставкѣ—онъ понстинѣ невозможно поставленъ.

Другой прекрасный портретъ— Н. А. Римскаго-Корсакова — далъ В. А. Сѣровъ. Онъ написанъ чрезвычайно широко и сильно. Только голова выписана, остальное намѣчено, но рука мастера видна во всемъ. Это художникъ сложившійся, вѣрящій въ свои силы. Какъ подумаешь, что тотъ же художникъ недавно еще выставлялъ такіе безобразные, антихудожественные портреты, какъ, напримѣръ, портреты Мазини и Таманьо, писанные старой подошвой, а не кистью, — невольно порадуешься, что онъ выходитъ наконецъ на настоящій путь. Есть на выставкѣ еще два великолѣпныхъ портрета, нѣсколько, правда, суховатыхъ по тону,—это портреты Н. Н. Обручева и В. Г. Короленко, принадлежащіе кисти покойнаго Ярошенко. Относительно недурны два женскихъ портрета, работы Н. Д. Кузнецова. Но въ нихъ мало натуры, точно они писаны по фотографіи. Изъ уваженія къ прежнимъ портретамъ И. Е. Рѣпина я обхожу молчаніемъ данный имъ портретъ г. Щербиновскаго.

Переходя къ пейзажамъ, я прежде всего укажу на новинку. Профессоръ Маковскій захотѣлъ попробовать свои силы и въ пейзажѣ. Если разрѣшено всякому имѣть свою фантазію, почему же не имѣть таковой и художнику. Но заставлять публику этими фантазіями любоваться — это, пожалуй, не всегда слѣдуетъ.

Великолѣпенъ, по обыкновенію, Ив. Ив. Шишкинъ — этотъ дивный поэтъ сѣвернаго лѣса, умѣвшій быть разнообразнымъ и въ однообразіи. Такого пейзажиста, пожалуй, долго намъ не дождаться. Остальные пейзажисты,—давніе знакомцы посѣтителей передвижныхъ выставокъ. Е. Е. Волковъ выставилъ нѣсколько вещей, скучноватыхъ по сюжетамъ, но полныхъ настроенія и хорошо написанныхъ. Красочны и недурны вещи Г. Г. Мясоѣдова. Хороши полотна А. А. Киселева,—они, вообще, добросовѣстно написаны, а «Прерванная жатва» въ особенности. И колоритъ у художника пріятный, хотя талантъ его не Богъ вѣсть какъ великъ. Превыше мѣры прославляемый И. И. Левитанъ—все же художникъ несомнѣнно талантливый, и хотя выставлены далеко не лучшія его вещи, но нѣкоторыя изъ нихъ полны настроенія. В. М. Максимовъ далъ нѣсколько видовъ Михайловскаго, Св. Горъ и Тригорскаго—колоритныхъ и тщательно нарисованныхъ. Недурны вещи

А. Н. Шильдера—но нѣтъ ничего особеннаго, оригинальнаго. Есть техника, но очень мало вдохновенія. Интереснѣе другихъ А. М. Васнецовъ. Это художникъ, сдѣлавшій крупный шагъ впередъ за послѣдніе два-три года. Его «Сѣверный край»—вещь прямо выдающаяся по силѣ письма, по мѣтко схваченной характеристикѣ могучаго, но холоднаго сѣвернаго пейзажа. Можно указать на нѣкоторые недостатки въ рисункѣ, но это для работающаго художника вещь поправимая. Хорошая тоже вещь—«Сумеречный вечеръ». Очень типиченъ его «Старорусскій городъ», къ воротамъ котораго подъѣзжаютъ два всадника. Итальянскіе этюды того же художника—вѣрно передаютъ мѣстный колоритъ, но передавать красоту южнаго итальянскаго неба ему еще не удается. Затѣмъ изъ молодыхъ пейзажистовъ интересенъ С. Ю. Жуковскій. Пока это еще не вполнѣ выработавшійся художникъ, еще ищущій надлежащую дорогу, но природное дарованіе несомнѣнно есть, есть и оригинальность—нужно только желаніе работать. Мнѣ случилось, между прочимъ, видѣть въ Москвѣ его два пейзажа—гораздо лучшихъ, чѣмъ выставленные теперь.

Изъ маринистовъ выдѣляется Н. Н. Дубовской. Талантъ его несомнѣнно крупный, но однообразный. Безусловно хорошо онъ передаетъ тишь на морѣ и свѣтовые эфекты, но повтореніе однихъ и тѣхъ мотивовъ въ концѣ концовъ надоѣдаетъ. Порой, какъ напр. въ картинѣ «Океанъ», недостаетъ силы. Изъ другихъ маринистовъ упомяну о Н. И. Грищенко—дающемъ большія, но слишкомъ эскизно написанныя вещи.

Отдѣлъ скульптуры, «по обычаю», у передвижниковъ слабъ. Л. В. Позенъ далъ статуэтку Ярошенко, мило сдѣланную и сходную, а кн. Трубецкой—бюстъ гр. Л. Н. Толстого, неважный.

СТАРОВѢРЪ.

ОТЗЫВЪ ПО ПРИСУЖДЕНІЮ ПРЕМІЙ НА КОНКУРСѢ ЗА СОЧИНЕНІЕ РИСУНКОВЪ ДЛЯ ОТКРЫТЫХЪ ПИСЕМЪ.

Конкурсъ на сочиненіе рисунковъ для открытыхъ писемъ, объявленный, по порученію состоящаго подъ покровительствомъ Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской Спб. Комитета попечительства о сестрахъ милосердія Краснаго Креста, можетъ считаться, по количеству присланныхъ работъ, вполнѣ удавшимся.

Дѣйствительно, на конкурсъ поступило свыше двухъ сотъ рисунковъ, изъ которыхъ значительное количество было прислано изъ провинціи. Это явленіе слѣдуетъ признать весьма отраднымъ: оно показываетъ, на сколько конкурсы дѣло живое и съ какимъ интересомъ относятся къ нему художники. Поэтому, необходимо отнестись критически къ присланнымъ работамъ и указать на пробѣлы и недостатки, которые быстро изгладятся впослѣдствіи, когда работающіе болѣе привыкнутъ къ рѣшенію той или другой опредѣленной задачи.

Такъ, напр., между доставленными рисунками есть такіе, которые вовсе не скомпонованы для данной цѣли, т. е. для открытаго письма. Нѣкоторыя изъ такихъ работъ прекрасно исполнены, но онѣ представляютъ собою просто картинки, виньетки, орнаменты, рисуночки, какъ бы случайно попавшіе на открытыя письма, но ничто въ ихъ композиціи или расположеніи не показываетъ, чтобы они были спеціально задуманы для нихъ. Это существенный недостатокъ, на который слѣдуетъ обратить вниманіе работающихъ. Соотвѣтствіе сочиненія съ опредѣленной цѣлью—одно изъ первыхъ условій въ художественно-промышленномъ искусствѣ и, для достиженія хорошихъ результатовъ, необходимо строго относиться къ заданію, дабы работы вполнѣ имъ отвѣчали.

Далѣе, несмотря на то, что 3-й пунктъ заданія говорилъ, что, при исполненіи рисунковъ акварелью, предпочтительно ограничить число красокъ, дабы не удорожить воспроизведенія ихъ хромолитографическимъ способомъ, на конкурсъ были представлены работы акварелью, при исполненіи которыхъ видимо совершенно игнорировалось это условіе. Такія работы могутъ быть воспроизведены хромолитографіею только при употребленіи очень большого числа красокъ, что̀ вызываетъ значительное количество отдѣльныхъ камней и оттисковъ и влечетъ за собою сильное вздорожаніе работы. Видимо, что авторы такихъ рисунковъ мало знакомы съ техникою печатнаго дѣла, и было бы крайне желательно, чтобы впредь, передъ тѣмъ какъ приниматься за работу, конкурирующіе освѣдоми-



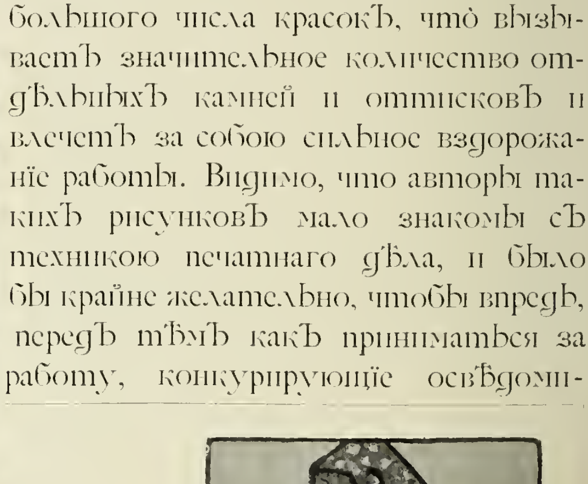


Рис. Θ. Г. Беренштама (1-я пр.) Dess. de Th. G. Berenstamm (1 prix).



Рис. Θ. Г. Беренштама (2-я премія). — Dess. de Th. G. Berenstamm (2-e prix).



А. ВАСНЕЦОВЪ.
«Старорусскій городъ».

A. VASNETZOFF.
«Ancienne ville russe».





Рис. г-жи Гешвендъ (3-я премія). — Dess. de M-lle Geschwend (3-e prix).

лись, хотя въ общихъ чертахъ, объ условіяхъ того или другого производства. Редакція охотно пойдетъ на встрѣчу такому желанію и готова давать со своей стороны указанія на предъявленные ей въ этомъ отношеніи запросы. Наконецъ, слѣдуетъ предостеречь на будущее — тѣхъ, которые, при исполненіи своихъ рисунковъ, удовлетворяются нѣсколько безцеремоннымъ подраженіемъ болѣе или менѣе извѣстнымъ иностраннымъ образцамъ. Такія работы будутъ всегда оставлены безъ вниманія. Работающимъ слѣдуетъ, наоборотъ, всегда стараться создать оригинальныя сочиненія—пора, наконецъ, бросить подражать чужому. Наша родная природа достаточно богата, чтобы найти въ ней вдохновеніе, и довольно взглянуть на наше прошлое народное искусство, чтобы убѣдиться, что только на этой почвѣ можно будетъ въ концѣ концовъ создать характерную русскую художественную промышленность.

Ограничиваясь указаніемъ на эти главнѣйшіе недостатки нѣкоторыхъ изъ представленныхъ работъ, отмѣтимъ теперь результаты рѣшенія жюри.

Большинствомъ голосовъ постановлено присудить:

I премію — рисунку подъ девизомъ: Honni soit qui mal y pense.
II » » » » » «Барышня-крестьянка».
III » » » » » серпъ луны (знакъ).

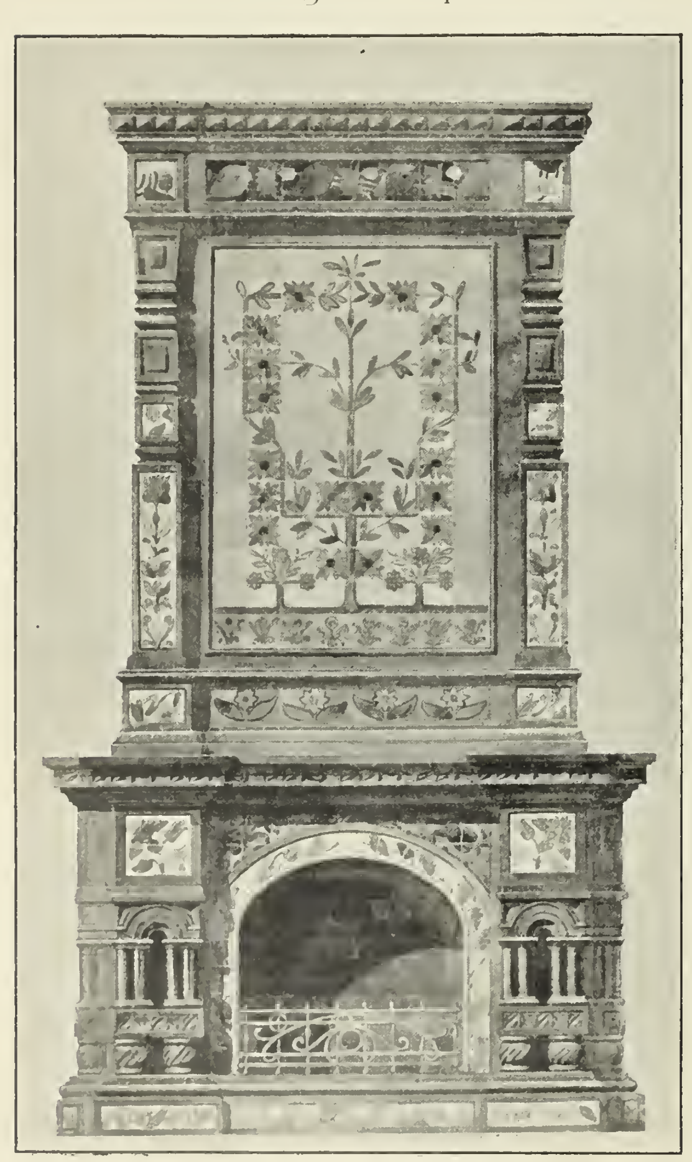
При вскрытіи девизныхъ конвертовъ, авторомъ рисунковъ, удостоенныхъ I и II-й преміи, оказался Ѳ. Г. Беренштамъ; III преміи—г-жа Г. А. Гешвендъ.

Снимки съ этихъ рисунковъ при семъ отпечатаны.

Кромѣ премированныхъ работъ, Комитетомъ Краснаго Креста пріобрѣтено еще нѣсколько рисунковъ.

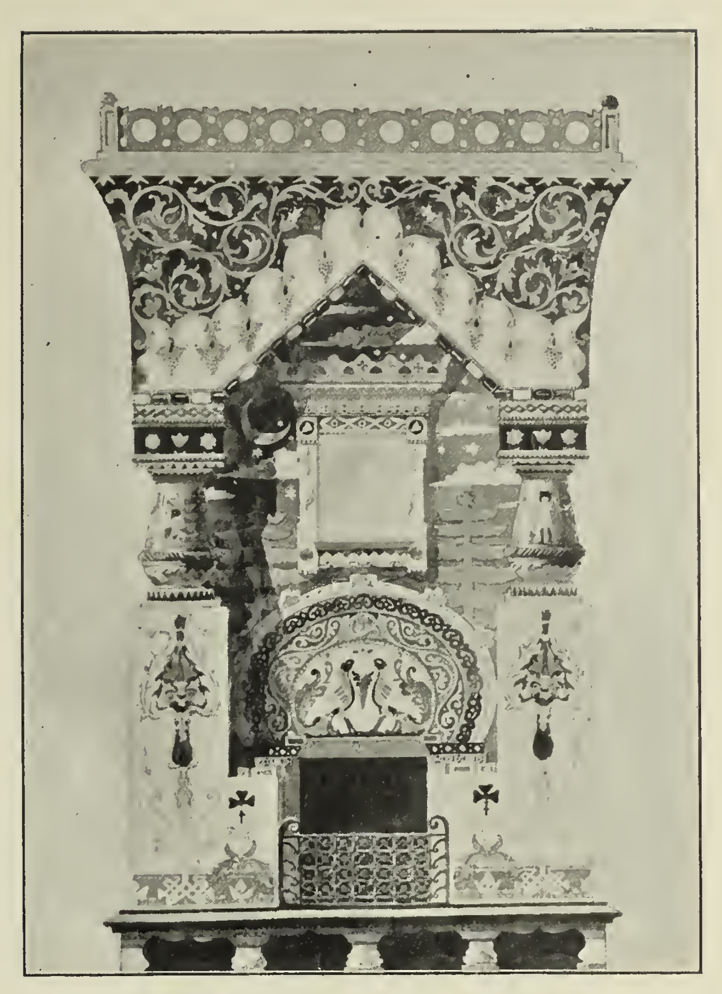
ЕЖЕГОДНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНКУРСЪ.

На обычномъ художественномъ конкурсѣ въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ въ настоящемъ году особенно преобладалъ пейзажный отдѣлъ. Изъ представленныхъ на конкурсъ 11-ти пейзажей, 5 картинъ было почти совершенно одинаковаго достоинства, такъ что выбрать между ними достойнѣйшія являлось не малою задачею для экспертовъ. Всѣ эти 5 выдѣлявшихся на конкурсѣ картинъ теперь входятъ въ составъ весенней выставки въ залахъ Императорской Академіи Художествъ, а потому ихъ легко можно видѣть тамъ. Трудно сказать, который изъ этихъ пейзажей лучшій,—каждый хорошъ въ своемъ смыслѣ и всѣ они отмѣчены несомнѣнною любовью къ дѣлу и тѣмъ живымъ и правдивымъ отношеніемъ къ искусству, которое составляетъ отличительную черту новаго направленія, ничего общаго, однако, не имѣющаго съ декадентствомъ. Г. Пурвитъ поставилъ на конкурсъ облюбованный имъ мотивъ весны. Вдали—сѣрыя мызныя постройки балтійскаго типа, на первомъ планѣ—мутная канава, вздувшаяся весеннимъ разливомъ; на всемъ пейзажѣ тонко прочувствована весна; испаренія насыщаютъ воздухъ, окутывая все мягкой, прозрачной дымкой. Много силы и движенія воды въ малой Иматрѣ г. Вагнера: мрѣющее въ закатѣ небо, тонъ дальняго лѣса, озареннаго послѣднимъ лучемъ,—подмѣчены мастерски. Потому 500 руб. пейзажной преміи было пополамъ раздѣлено между двумя конкурентами: г. Пурвитомъ и г. Вагнеромъ. Жанровый отдѣлъ конкурса поражалъ бѣднотою содержанія и малочисленностью. Наиболѣе обращалъ на себя вниманіе триптикъ (также теперь находящійся на весенней выставкѣ) г. Стабровскаго: «Шопотъ смерти», значительно уступающій, однако, его пейзажу: «Вечерній часъ». Остальные жанры представляли плохо задуманныя, фотографичныя картины, уже виданныя въ гораздо лучшемъ исполненіи. Премія по жанру въ 600 р. раздѣлена пополамъ между г. Зейденбергомъ («Ремонтъ пути») и г. Шурыгинымъ («Чтеніе письма»). Невеселое впечатлѣніе производили конкурс-



Проектъ г. Злотникова. — Projet de M. Zlotnikoff

ныя работы по художественно-промышленному отдѣлу. Шаблонъ, неразвитость вкуса, боязнь оригинальнаго и самобытнаго—сквозили слишкомъ часто; композиція скорѣе сводилась къ компиляціи, т. е. къ самому нежелательному, мертвому элементу искусства. Непосредственнаго отношенія къ дѣлу и знанія основъ декоративнаго художества, а тѣмъ болѣе правильнаго пониманія значенія національнаго элемента—не высказывалось въ конкурсныхъ вещахъ. Поэтому, назначенныхъ премій собственно никому не было дано, а замѣсто нихъ—половинныя, изъ соединенныхъ вмѣстѣ 1-й и 3-й или 2-й и 3-й.



Проектъ г. Пашкова. — Projet de M. Paschkoff.

За рѣзьбу по дереву выданы преміи г. Грицевичу и г. Николаеву по 100 руб., но разница премированныхъ рамовъ съ остальными—незначительная, такъ что безъ особыхъ поясненій постороннему глазу трудно ее распознать; за лѣпку изъ воска (надверное панно) выданы преміи г. Никитину и г. Лапину по 75 р.; за сочиненіе рисунковъ (каминъ)—г. Злотникову и г. Пашкову по 100 руб.; за живопись по фаянсу (образъ на метлахеровскихъ плиткахъ) 2-я пр. въ 100 руб., цѣликомъ—г-жѣ Ведерниковой, за гравюру на деревѣ (голова съ руками) 1-я—г. Троицкому въ 150 руб. и 2-я г-жѣ Зоммеръ въ 100 руб.

⁂ На происходившемъ 20 декабря въ Рисов. Школѣ Имп. Общества Поощр. Художествъ ученическомъ конкурсѣ, преміи въ 80, 60, 40 и 20 р., изъ %% съ пожертвованныхъ капиталовъ, были присуждены за слѣдующія, исполненныя по задачамъ, художественно-промышленныя произведенія: по гравюрѣ на деревѣ (за головку), отъ имени Августѣйшаго Предсѣдателя Общества, Е. И. В. Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, — Павлову, Вильковичу, Антонову и Кангро; по декоративной живописи (за экранъ), отъ имени Вице-Предсѣдателя И. П. Балашева,—г-жамъ Линдеманъ (1-я), Бурениной и Эмеръ (3-я поровну). Редеръ и Сабанѣевой (4-я, тоже поровну); по маіоликовой живописи (за блюдо), отъ имени кн. Ѳ. И. Паскевича,—Поповой, Гешвендъ, Лобановой и Поль, а также Штейнхенъ и Доссъ (изъ 2-й неприсужденной за декоративную живопись преміи,—по 20 р. каждой); по рѣзьбѣ изъ дерева (за ручку для мужской палки или зонтика), отъ имени В. А. Нарышкина,—Блаушильду, Никитину, Субботину и Шатилю (сумма 3-й и 4-й премій—поровну), а также Малаховской (изъ 2-й неприсужденной за декоративную живопись преміи—20 р.); по лѣпленію (за кронштейнъ для паникадила), отъ имени гр. П. С. Строганова,—Юрьевой, Шишкину, Тимродъ и Безсоновой; по сочиненію рисунковъ (за ковры на цѣлую квартиру), отъ имени княг. М. К. Тени-

шевой,—Буреннной, Линдеманъ, Лапшиной-Соколовой, Луговской, Эмеръ и Соминой (въ раздѣлъ 3 преміи въ 150, 100 и 50 р.). Всего назначено было къ выдачѣ—1.300 руб. Сверхъ того, на бывшихъ передъ тѣмъ декабрьскихъ полугодичныхъ экзаменахъ, присуждено было денежныхъ наградъ по Школѣ—755 р. и по пригороднымъ отдѣленіямъ — 20 р., серебряныхъ медалей: большихъ—пять (ученицамъ: Габриловичъ, Эмеръ, Бауманъ и Е. Бычковой—за живопись по фарфору и Юрьевой—за лѣпленіе) и малыхъ—шесть (ученицамъ: Миллеръ—за живопись по фарфору, Миллеръ и Бѣлковой—за сочиненіе рисунковъ, и ученикамъ: Н. Бутлеръ—тоже за сочиненіе, Вилькевичу—за гравированіе и Шишкину—за лѣпленіе). На майскихъ экзаменахъ было присуждено 543 р. денежныхъ наградъ, 3 большихъ серебр. медали и 11-ть малыхъ.



ИЗЪ КІЕВА.

Еще въ февралѣ мѣсяцѣ въ Кіевѣ открылась выставка Общества «Древностей и Искусствъ», составленная почти исключительно изъ предметовъ, принадлежащихъ частнымъ владѣльцамъ. По правдѣ сказать, я нѣсколько затрудняюсь въ опредѣленіи цѣли настоящей выставки: если она должна была служить для ознакомленія публики съ произведеніями искусства и художественной промышленности различныхъ эпохъ, то почти полное отсутствіе научно-критическаго отношенія къ выставленнымъ предметамъ врядъ ли могло бы оказать въ этомъ смыслѣ существенную пользу,—мало того, многочисленные и крупные промахи скорѣе способны совсѣмъ сбить съ толку малосвѣдущаго посѣтителя. Къ числу главнѣйшихъ—несомнѣнно нужно отнести то обстоятельство, что копіи, подчасъ не изъ лучшихъ, въ указателѣ значатся подъ именами первоклассныхъ мастеровъ. Какъ на примѣръ укажу на портретъ Торвальдсена, приписываемый почему-то Вижье-Лебрёнъ—въ то время, какъ это полотно представляетъ собою лишь нѣсколько искаженную копію съ работы Ор. Вернэ. Кромѣ того, невольное недоумѣніе въ зрителѣ вызываютъ нѣкоторыя витрины съ вещами, врядъ ли имѣющими право претендовать на какое-либо историческое, а тѣмъ болѣе художественное значеніе.

Въ этомъ смыслѣ особенно выдѣляются витрины съ «коллекціями» г. Розенберга.

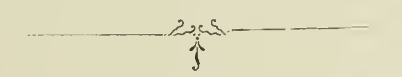
Но, несмотря на вышеуказанные недостатки,— на выставкѣ можно встрѣтить нѣсколько вещей, безусловно заслуживающихъ вниманія; большинство изъ нихъ принадлежатъ г. Дени, въ которомъ нельзя не признать серьезнаго и понимающаго любителя. Его собраніе англійскихъ раскрашенныхъ гравюръ наглядно объясняетъ, почему этого рода произведенія такъ старательно отыскиваются теперь любителями старины; то же можно сказать и относительно его собранія миніатюръ, между которыми попадаются довольно интересные экземпляры.

Изъ числа предметовъ, выставленныхъ другими лицами, обращаютъ на себя вниманіе, какъ имѣющія мѣстный интересъ,—произведенія Межигорской фабрики, существовавшей съ конца прошлаго столѣтія до начала 70-хъ годовъ нынѣшняго.

Г-нъ Ханенко, изъ своей богатой коллекціи старины, выставилъ очень красивыя майолики Возрожденія и нѣсколько фаянсовыхъ блюдъ болѣе поздняго происхожденія. Между произведеніями чисто народнаго искусства слѣдуетъ отмѣтить русскія прялки XVII и XVIII столѣтій, благодаря дѣйствительно оригинальнымъ и характернымъ рисункамъ, которыми онѣ украшены (миѳическіе Сирины—птицы съ женскими головами). Въ заключеніе позволю себѣ указать на ничтожную, быть можетъ, подробность, по которой все-таки лучше было бы избѣжать. Я говорю о цѣнахъ, выставленныхъ на нѣкоторыхъ предметахъ, присланныхъ на выставку мѣстными магазинами древностей для продажи. Эти цѣны, да и самые предметы довольно сомнительной подлинности, придаютъ выставкѣ нежелательный оттѣнокъ не то аукціона, не то просто лавочки.

Въ скоромъ времени, какъ слышно, въ помѣщеніи Общества «Древностей и Искусствъ» откроется новая выставка рисунковъ русскихъ художниковъ, въ которой примутъ, какъ говорятъ, участіе и мѣстныя силы.

Е. К—нъ.



МОСКОВСКІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ НОВОСТИ.

26-го февраля открылась въ Историческомъ Музеѣ 6-я выставка Товарищества Московскихъ художниковъ. Выставка эта счастливо выдѣляется изъ ряда другихъ, благодаря нѣкоторымъ особенностямъ своего устройства. Во-первыхъ, ея жюри отличалось достаточною строгостью, отъ чего общее впечатлѣніе только выиграло. Затѣмъ, на выставкѣ—небольшое число произведеній, менѣе 200, и въ это число входятъ какъ картины масляными красками, такъ и этюды съ рисунками, а послѣднихъ будетъ 30—40 штукъ. Благодаря такому количеству экспонатовъ и обширности помѣщенія, они расположены съ нѣкоторыми промежутками, безъ обычной тѣсноты.

Все это даетъ возможность каждому зрителю не только легко освоиться съ представленнымъ матеріаломъ, но и изучить его детально. Далѣе, на выставкѣ нѣтъ, такъ называемыхъ, декадентскихъ вещей; художники не задаютъ никакихъ загадокъ, а разсказываютъ просто о томъ, что̀ ихъ занимало, что̀ волновало ихъ душу. Зрителя, наконецъ, останавливаетъ пріятная новинка. Это—небольшой, но тщательно подобранный отдѣлъ по художественной промышленности. Совсѣмъ отсутствуетъ лишь одна скульптура, если не считать единственной, да и то небольшой, жанровой статуэтки изъ гипса, работы князя П. П. Трубецкого.

Отдѣлъ исторической живописи представленъ всего двумя картинами: «Смертью Андрея Боголюбскаго»—Розанова и «Богатыремъ»—Врубеля. Послѣдняя, впрочемъ, скорѣе относится къ области народнаго эпоса, чѣмъ исторіи. На первой картинѣ изображена паперть церкви. Тамъ на лиловомъ

плащѣ лежитъ мертвый, покрытый полосатымъ одѣяломъ. Хотя онъ лежитъ противъ зрителя, но положеніе его таково, что лица не видать. Видны только лобъ, конецъ носа и борода. Рядомъ съ папертью сидитъ стражъ тѣхъ временъ. Вотъ и все. Вы смотрите и у васъ невольно возникаетъ вопросъ, что хотѣлъ авторъ сказать этой картиной. Вы тщетно ищете отвѣта и, съ недоумѣніемъ, отходите дальше. Картина Врубеля—очень большое полотно. Передъ зрителемъ часть соснового бора. Сосны—какія-то странныя, фантастическія. У подножія большихъ сосенъ растутъ маленькія, совсѣмъ молодыя. Верхушки сосноваго лѣса озарены красными лучами догорающаго солнца, а ниже уже чувствуются сумерки. Дороги въ лѣсу не видать, и на его небольшой полянѣ, среди едва замѣтныхъ молоденькихъ сосенъ, вашъ взоръ останавливаетъ сказочное явленіе. Передъ вами—мощная фигура человѣка съ увеличеннаго размѣра тѣломъ, слишкомъ уже широкимъ въ плечахъ по сравненію съ головой и ростомъ, съ простымъ, нѣсколько суровымъ и въ то же время добродушнымъ, лицомъ. Одѣтый въ старинные русскіе доспѣхи, онъ сидитъ верхомъ. Лошадь сѣрая съ какимъ-то лиловатымъ отливомъ и по размѣрамъ также гораздо крупнѣе нормальныхъ. Она стоитъ какъ вкопанная, да и самъ всадникъ сидитъ, не шелохнется. На мелкихъ сосенкахъ присѣли копчики. Что-то странное, неизъяснимое чувствуется при осмотрѣ этой картины и, хотя талантъ въ передачѣ замѣтенъ, вы все-таки чувствуете, что русскій народъ не такъ представлялъ своихъ богатырей. Тутъ само собой возникаютъ въ памяти и столь знаменитые теперь «Три богатыря» В. Васнецова съ ихъ древне-русскимъ обликомъ, съ ихъ чудными реально-русскими конями, и ваши симпатіи незамѣтно для васъ самихъ переходятъ еще болѣе на сторону этой послѣдней картины.

Въ отдѣлѣ жанра, въ картинахъ Ульянова—«Душа моя мрачна», и Мѣшкова—«Ослѣпшій художникъ», жизнь представляется въ видѣ полныхъ драматизма мотивовъ. На первой изображена часть дворца далекаго востока. Слуга игрою на лютнѣ и пѣніемъ ищетъ облегчить тоску своего господина. Сюжетъ такъ выполненъ, что вы невольно сочувствуете чужому горю, хотите, чтобы эти музыка и пѣніе принесли покой, можетъ быть, и неповинному страдальцу. Такое же точно сочувствіе пробуждаетъ и «Ослѣпшій художникъ». Тема представлена въ высшей степени просто. Слѣпой художникъ одинъ въ своемъ кабинетѣ. Онъ сидитъ на диванѣ въ раздумьи. Его глаза почти совсѣмъ закрыты. Онъ такой грустный, такой несчастный, такой подавленный судьбою. Картина пріобрѣтена для музея Академіи Художествъ. Въ остальныхъ работахъ по жанру авторы развертываютъ безъ всякихъ претензій, хотя и не выдающіяся, но не лишенныя интереса, страницы обыденной жизни. Таковы: А. А. Соколова—«Продажа лошади цыганомъ мужичку», В. Н. Комарова—«Посѣщеніе больной матери въ больницѣ», его же—«У скульптора» (скульпторъ, весь погруженный въ дѣло свое, лѣпитъ поясной бюстъ съ обнаженной натурщицы), и т. д.

Въ отдѣлѣ пейзажномъ нѣтъ совсѣмъ ландшафтовъ, которые бы имѣли задачей передать первое впечатлѣніе природы,—то, что испытываетъ человѣкъ при только что брошенномъ мгновенно взглядѣ на данную

мѣстность. Но врядъ ли это проигрышъ. Такія впечатлѣнія неполны, неясны и большинству непонятны. Наоборотъ, на выставкѣ мы видимъ пейзажи, какъ результатъ уже оформившихся впечатлѣній, пейзажи, взятые съ болѣе или менѣе отдаленной точки зрѣнія. Это импрессіонизмъ въ лучшемъ смыслѣ слова: избранныя темы вѣрны истинѣ и переданы съ такой силой, съ такою любовью. Вы чувствуете, напримѣръ, въ картинѣ Гермашева «Вечерѣетъ»—прелесть еще легкихъ, едва замѣтныхъ сумерекъ влажнаго зимняго дня, съ лѣсомъ вдали, покрытымъ дымкой тумана. Мерцаніе зимняго солнца среди лѣсной просѣки передаетъ поэтично и вѣрно картина Чиркова—«Морозъ». Таинственная прелесть луннаго свѣта выражена такъ эффектно въ «Зимней ночи» Шестеркина—въ городѣ, гдѣ лунный свѣтъ мягко озаряетъ постройки, и въ лѣсной опушкѣ Михайлова съ трепетными тѣнями лѣса на прилегающей снѣжной полянѣ. Переплетчиковъ даетъ намъ мотивъ вступившей въ свои права осени въ своей «Дорогѣ осенью въ лѣсу». Прекрасно и «Лѣтнее утро» Чиркова, какъ нѣжный аккордъ ранняго яснаго утра въ лѣсу. Такой же аккордъ ранняго утра, но только на морѣ, даетъ и картина Бѣляевскаго: «Утро на рейдѣ въ Тулонѣ». Она увѣнчана преміей въ Парижскомъ салонѣ 1895 года.

Отдѣлъ портретовъ не великъ, но удовлетворяетъ двумъ главнымъ требованіямъ: вы не знаете изображенныхъ лицъ, но вы чувствуете, что ихъ обликъ переданъ вѣрно, и они, эти люди, вамъ не чужіе. Вы вглядываетесь въ нихъ, и вамъ становится понятна ихъ внутренняя жизнь. Колоритъ большинства портретовъ пріятенъ. Лишь въ нѣкоторыхъ слишкомъ эскизно написаны аксессуары. Болѣе другихъ выдѣляются: В. В. Досѣкина—портретъ молодой интеллигентной дѣвушки, В. Н. Комарова—портретъ-этюдъ молодой женщины средняго класса, и В. В. Россинскаго—портретъ г-на С., хоть нѣсколько и тусклый по своему колориту.

Среди этюдовъ преобладаютъ пейзажные. По простотѣ передачи, лучше другихъ пейзажные этюды Клодта. Рисунковъ немного и большинство изъ нихъ портретные, работы Мѣшкова.

На выставкѣ есть, какъ выше замѣчено, небольшой, но очень интересный отдѣлъ по художественной промышленности. Онъ украшенъ произведеніями художественной маіолики (чашами, вазами) и прекрасной деревянной мебелью въ древне-русскомъ стилѣ. И маіолика, и мебель исполнены Абрамцевскими кустарями, работающими подъ руководствомъ школы С. И. Мамонтова. Затѣмъ, экспонируются полотняныя и шерстяныя скатерти—разнообразныхъ рисунковъ и также кустарной работы. Рисунки для нихъ исполняются художниками, все же дѣло ведется г-жею Якунчиковой.

Въ общемъ, выставка производитъ очень хорошее впечатлѣніе и нельзя не пожелать молодому Товариществу дальнѣйшаго успѣха.

—

Съ 20-го марта при выставкѣ Товарищества Московскихъ художниковъ открытъ спеціальный отдѣлъ картинъ, предназначенныхъ для народно-исторической выставки. Новыя картины не принадлежатъ исключительно членамъ Товарищества, а разнымъ художникамъ, поставившимъ себѣ задачей устраивать выставки для народа изъ картинъ историческаго

и религіознаго содержанія. Мысль объ этомъ была подана еще покойной Е. Д. Полѣновой, и предполагалось народно-историческія выставки сдѣлать передвижными. Однако задуманной цѣли осуществить до сихъ поръ не удалось, и художниками, взявшимися за дѣло, написано всего только 20—25 картины. Такъ какъ изъ столь небольшого числа произведеній нельзя составить ничего самостоятельнаго, то они и присоединены къ выставкѣ Товарищества Московскихъ художниковъ, и устроители имѣютъ въ виду уже не народъ, а публику вообще. Особой платы за обзоръ новыхъ произведеній не взимается, и посѣтитель, уплатившій за входъ на выставку Товарищества 35 коп., смотритъ за тѣ же деньги и писанныя для народа картины.

Послѣднія распадаются на 2 отдѣла: по русской исторіи и на темы изъ Библіи. Врядъ ли будетъ ошибкой сказать, что оба отдѣла неудачны, отчасти по замыслу отдѣльныхъ работъ, и въ особенности по исполненію всего выставленнаго.

Нѣкоторыя изъ нихъ уже были на выставкѣ, недавно устроенной въ С.-Петербургѣ журналомъ «Міръ Искусства». Такъ, тамъ находились: Е. Д. Полѣновой «Масляница», ея же «Убіеніе князя Бориса» и Малютина: «Монгольская орда въ походѣ».

Выборъ историческихъ и религіозныхъ сюжетовъ для народа долженъ охватывать тѣ изъ главнѣйшихъ событій, которыя ему или извѣстны, или будутъ для него сами собою понятны, и необходимо при этомъ избѣгать такихъ темъ, которыя безъ подробныхъ объясненій останутся для него неясными, недоступными. Спрашивается теперь: можетъ ли быть признанъ за общеизвѣстный такой сюжетъ, какъ праздникъ Купалы въ языческой Руси (картина Рерберга), или такой, какъ съѣздъ князей въ городѣ Любичѣ (картина Пупаревой-Базановой), или, далѣе, такой, какъ обрядъ очищенія изъ книги Левитъ (картина Я. П. Турлыгина), или, наконецъ, такой, какъ гробница «Рахили» (Е. Ф. Юнге)?

Но, помимо того, нельзя указать ни одной картины, которая не только талантливо, но хотя бы прочувствованно передавала избранную тему. Отъ всѣхъ нихъ вѣетъ какимъ-то холодомъ, чѣмъ-то деревяннымъ, безжизненнымъ. Техника, кромѣ картинъ В. Д. Полѣнова «Дочь Фараона находитъ Моисея» и Юнге «Видъ гробницы Рахили»,—жесткая, грубая, и это не грубость неумѣлой руки, а простая небрежность исполненія. Въ картинѣ, напримѣръ, Рерберга «Праздникъ Купалы» всѣ дѣвушки одного лица и одного тѣлосложенія. Невольно является мысль: не писаны ли онѣ съ одной натурщицы? Затѣмъ, деревья въ томъ же произведеніи набросаны крайне небрежно и, само собою, отталкиваютъ зрителя своимъ неряшливымъ письмомъ. Въ другой картинѣ Вилліама «Видѣніе Зосимы», основателя Соловецкаго монастыря, самъ основатель, увидавшій въ воздухѣ окруженный сіяніемъ храмъ, изображенъ въ полуоборотъ, такъ что выраженіе его лица скрыто отъ зрителя и только простертыя руки (самымъ шаблоннымъ образомъ) свидѣтельствуютъ объ его удивленіи. Не вызываетъ никакого сожалѣнія къ горю Іакова и картина Шанкса: «Продажа Іосифа братьями», показывающими отцу окровавленныя одежды будто бы погибшаго брата. Почти то же самое можно сказать и про всѣ остальные экспонаты. Если

художники предполагаютъ, что для народа не нужно ни прочувствованной передачи сюжета, ни хорошей техники, что все это полагается лишь для интеллигенціи, то, конечно, такой взглядъ настолько ошибоченъ, что едва ли и требуетъ какихъ доказательствъ.

Повидимому, народно-историческая выставка не состоится, и врядъ ли это будетъ потерей для народа.

Кромѣ выставокъ, которыя устраиваются въ Москвѣ и изъ Москвы никуда не перевозятся, въ текущемъ сезонѣ, по примѣру минувшаго, переѣзжаютъ сюда еще выставки изъ Петербурга. Такъ, помимо выставки картинъ Ярошенко, закрывшейся 28 февраля, и бельгійской, продолжавшейся въ Строгановскомъ Училищѣ съ 7 января по 10 февраля, въ тѣхъ же самыхъ залахъ Училища открылась 26 февраля Французская художественная выставка, устроенная Императорскимъ Обществомъ Поощренія Художествъ въ С.-Петербургѣ. Послѣ организованной г-жею Аванцо, это—уже вторая выставка произведеній французскаго искусства, но болѣе полная и разнообразная. Она закрылась 28 марта и привлекла безъ малаго 7.000 посѣтителей.

7 марта открылась на Кузнецкомъ мосту, въ пассажѣ братьевъ Джамгаровыхъ, 4-я выставка Общества русскихъ акварелистовъ. Она переѣхала сюда изъ Петербурга.

При выставкѣ этой выставлена и коллекція карикатуръ П. Е. Щербова, отличающагося необыкновеннымъ даромъ къ этого рода произведеніямъ.

Н. В. НЕКРАСОВЪ.



ПО РОССІИ (мѣстныя свѣдѣнія).

ГЕЛЬСИНГФОРСЪ.

*** Весною устраивается тамъ 1-я выставка картинъ русскихъ художниковъ.

КІЕВЪ.

*** «Кіевское Общество древностей и искусствъ» приступило къ сооруженію въ Кіевѣ Музея, подъ усадьбу котораго Городское Управленіе, сочувствуя задачамъ Общества, отвело участокъ земли противъ Царскаго сада. Въ Музеѣ предполагаются два отдѣленія: 1) исторіи и этнографіи и 2) изящныхъ искусствъ и художественной промышленности. Въ настоящее время зданіе Музея вчернѣ окончено и теперь надлежитъ приступить: 1) къ отдѣлкѣ внутренняго помѣщенія и 2) къ пріобрѣтенію и составленію коллекцій. Въ виду недостатка средствъ на устройство Музея, Кіевское Общество обращается съ просьбою о содѣйствіи въ устроеніи онаго пожертвованіемъ деньгами или предметами искусства. Съ пожертвованіями въ пользу Музея можно обращаться: Кіевъ, Бульварная ул., д. № 9, или къ предсѣдательницѣ Общества, графинѣ М. Н. Мусиной-Пушкиной: Екатерининская ул. № 18, или къ вице-предсѣдателю Б. И. Ханенко: Алексѣевская, собств. домъ.

КОВНО.

*** На открываемой тамъ 1-й художественной выставкѣ предполагается устроить отдѣлы живописи, скульптуры, архитектуры, гравюры, бронзы, фарфора, гобеленовъ, старинныхъ рукописей, изданій и фотографій.

МОСКВА.

*** Предполагается выставка картинъ художника В. Полякова, возвратившагося изъ поѣздки въ Абиссинію.

*** Въ гостинницѣ «Эльзасъ» была открыта небольшая безплатная выставка картинъ съ цѣлью распродажи.

*** Въ виду того, что настоящее помѣщеніе Строгановскаго Училища, сильно разросшагося въ послѣднія нѣсколько лѣтъ, стало тѣсно, — директоръ его Н. В. Глоба ходатайствовалъ передъ Министерствомъ Финансовъ объ отводѣ въ распоряженіе названнаго Училища — владѣнія, принадлежащаго Министерству и находящагося на Мясницкой ул., около Почтамта. Въ настоящее время упомянутое владѣніе Министерства окончательно переходитъ къ Строгановскому Училищу и послѣднее получаетъ значительныя средства на возведеніе большихъ помѣщеній.

*** Коммиссія Имп. Московскаго Археологическаго Общества осматривала, по приглашенію Думы, Китайскую стѣну противъ Грузинскаго переулка, съ цѣлью дать свое заключеніе о предполагаемомъ проломѣ въ этомъ мѣстѣ воротъ, для облегченія уличнаго движенія. Коммиссія не нашла препятствій къ устройству въ стѣнѣ—воротъ, съ тѣмъ, чтобы сохранена была неприкосновенной верхняя часть стѣны.

НИКОЛАЕВЪ.

*** 1-го марта закрылась 4-я художественная выставка. Участвовали южно-русскіе художники, Одесскій «Весенній кружокъ» и мѣстные художники. Главнымъ распорядителемъ былъ Григорій Николаевичъ Ге. Были назначены три преміи (однородныя)—за жанръ, портретъ и пейзажъ. Первую изъ нихъ получилъ С. Я. Кишиневскій, вторую—тоже членъ «Весенняго кружка», художникъ М. Маныламъ, и третью—южно-русскій художникъ Т. Дворниковъ. Премія состоитъ изъ золотого жетона: палитра съ драгоцѣнными камнями, вмѣсто красокъ, сверху—массивная монограмма, на оборотѣ полностью—имя, отчество и фамилія художника, литеры Н. А. К. (Николаевскій Артистическій Кружокъ) и надпись: «ІV художественная выставка въ Николаевѣ». Изъ картинъ С. Я. Кишиневскаго была выставлена «Кутузка».

ОДЕССА.

*** Скульпторъ Эдуардсъ открылъ въ Великомъ посту выставку всѣхъ своихъ произведеній. Мѣстный градоначальникъ, графъ Шуваловъ, предоставилъ ему помѣщеніе для этой выставки въ своемъ дворцѣ, что на Николаевскомъ бульварѣ.

Выставка эффектно декорирована зеленью. Центральное мѣсто занимаетъ большая группа съ фигурой Христа и колѣнопреклоненной грѣшницы. Изъ другихъ работъ обращаютъ вниманіе статуи свѣтлѣйшаго князя Тавриды и строителя Одесскаго порта, «Неожиданныя вѣсти» и головка подъ вуалью.

САРАТОВЪ.

*** Въ собраніи членовъ Братства Святителя и Чудотворца Николая, членъ Правленія Н. С. Курныгинъ возбудилъ вопросъ о томъ: не можетъ ли Братство сдѣлать что-либо по вопросу о введеніи въ курсъ начальныхъ школъ—преподаванія рисованія, такъ какъ умѣнье рисовать имѣетъ очень большое значеніе. Собраніе согласилось со взглядомъ г. Курныгина и было постановлено поручить Правленію разработать и изъ запаснаго капитала открыть кредитъ въ 150 руб. на введеніе рисованія, хотя въ одной изъ городскихъ школъ.

ТИФЛИСЪ.

*** Въ концѣ января въ Тифлисѣ была открыта выставка картинъ молодого грузинскаго художника Габашвили. Картины главнымъ образомъ представляли жизнь Кавказскихъ горцевъ. Грузинское общество, въ виду таланта г. Габашвили, собралось оказать ему матеріальную поддержку, чтобы онъ имѣлъ возможность послать свои произведенія на Парижскую всемірную выставку.

ХАРЬКОВЪ.

*** Въ помѣщеніи городского музея была открыта выставка работъ учениковъ городской школы рисованія и живописи. Всѣ почти рисунки, до гипсовыхъ головъ включительно, страдали однимъ общимъ недостаткомъ—однолинейнымъ контуромъ. Кромѣ того, нѣкоторые рисунки страдали излишней чистотой. То же самое можно сказать и про натурный классъ, но печальнѣе всего выглядѣлъ отдѣлъ классныхъ работъ по живописи, особенно рядомъ съ домашними работами. Всѣ классныя работы отличались большой сухостью, невѣрнымъ рисункомъ и условнымъ колоритомъ. Здѣсь встрѣчался тотъ же недостатокъ, что и въ отдѣлѣ начальнаго рисованія: на рукѣ выписаны волосы и ногти, а рука вдвое больше того, чѣмъ ей быть надлежитъ. Домашнія работы были несравненно выше и художественнѣй, нежели классныя. Въ общемъ выставка, сравнительно съ прошлымъ годомъ, представляла все же нѣкоторый прогрессъ.

Почтовый ящикъ.

III.

(По поводу весенней выставки въ Академіи Художествъ).

Ау-у, Изгой! Не боюсь грустной судьбы Тургеневскаго Антропки—откликаюсь! Литература мнѣ вѣдь не «тятя».

Какъ вы правы, что товарищи-художники подобны пескарю Щедринскому. Прибавлю: пескарю—въ квадратѣ. А почему,—докажу сейчасъ же. Пескари—потому что боятся щуки; пескари—потому что боятся сознаться въ томъ, что они пескари передъ другими, передъ самими собой и, въ особенности,—пескари тогда, когда своего же товарища пескаря принимаютъ за щуку. Всему этому—доказательство: конспиративные кружки, сущность которыхъ всѣмъ намъ хорошо извѣстна. Пускай пескари, считающіе для себя это мнѣніе обиднымъ, докажутъ фактами, что они — не пескари! Теперь возьмемъ щуку. Гдѣ же щука? Я ее не вижу. Я вижу только костюмъ щуки на нѣкоторыхъ пескаряхъ, надѣтый тоже изъ страха—какъ бы товарищи не стали изводить...

Кому изъ художниковъ-товарищей не приходило разныхъ свѣтлыхъ, хорошихъ мыслей! Не только касательно прогресса выставки, но ради улучшенія товарищескаго духа. А развѣ мы всѣ, интересующіеся и судьбою выставки, и судьбою товарищескихъ отношеній (нынѣ похожихъ на лѣсъ, гдѣ аукаются—затерялись), развѣ мы узнаёмъ эти хорошія, свѣтлыя мысли?

Правда, у насъ существуютъ такъ называемыя Общія Собранія. Нельзя не улыбнуться этому громкому названію засѣданій Комитета въ присутствіи гг. экспонентовъ. Что̀ такое эти «Общія Собранія»? Это два, много три, случая въ годовой жизни выставки, когда экспонентъ можетъ заикнуться. Еще не такъ далекъ отъ насъ краснорѣчивый примѣръ послѣдняго Общаго Собранія, когда, считавшій себя якобы упраздненнымъ, прошлогодній Комитетъ, прейдя всякую грань своеволія, не хотѣлъ допустить закрытой баллотировки (хотя и завѣдомаго ему меньшинства) экспонентовъ по вопросу о дополненіи § 3-го правилъ выставки. Вѣроятно, лишая этотъ вопросъ баллотировки, нѣкоторые разсчитывали впослѣдствіи мотивировать его появленіе на свѣтъ Божій какимъ-то шальнымъ вторженіемъ двухъ, трехъ лицъ въ святыню Комитета, а не запросомъ цѣлой группы товарищей. Конечно, прошлогодній Комитетъ чувствовалъ, что при дополненіи § 3 можетъ произойти пауза въ дѣятельности прежнихъ участниковъ—пауза не долѣе, можетъ быть, слѣдующей смѣны, т. е. одного лишь года, но у страха глаза велики и пескари преобразились въ щукъ. Тѣмъ не менѣе нашлась треть всѣхъ присутствовавшихъ, которая постигла не только возможную пользу изъ предложеннаго проекта, но и нѣкое огражденіе отъ своеволія, очевидно не чуждаго области Комитетской дѣятельности. Что касается до двухъ третей остальныхъ

товарищей, то—«причины неизвѣстны», такъ какъ доводовъ дѣйствительно вѣскихъ, опровергающихъ проектъ, не было, за исключенiемъ довольно голословнаго протеста лицъ изъ Комитета и болѣе чѣмъ страннаго замѣчанiя о какомъ-то насилiи (пущеннаго въ обращенiе также лицами Комитета, конечно),—точно каждый параграфъ правилъ не есть такое же точно насилiе. Не мѣшало бы вспомнить Западъ, при этомъ вопросѣ. Да, насилiе—надъ могущимъ произойти вредомъ, насилiе, какимъ является вообще всякое постановленiе, всякое ограниченiе произвола. Впрочемъ, само время идетъ своими годами на помощь тому, что можно было бы (увы) рѣшать минутами.

Маленькiй эскизъ нашего Общаго Собранiя экспонентовъ, кажется, довольно ясно говоритъ за то, что общихъ собранi.. у насъ вовсе не существуетъ. Собираются, говорятъ о хозяйственныхъ дѣлахъ выставки... Всякiе вопросы, внѣ матерiальныхъ, встрѣчаются крайне подозрительно—это непрошенные гости. Большинство присутствующихъ экспонентовъ—точно съ неба свалилось. Это—антиподы. Они подчасъ не только свѣдѣнiй о свойствѣ вопросовъ не имѣютъ, но даже вопросы иногда имъ совершенно новы. Какъ же требовать отъ нихъ моментально какихъ-либо правильныхъ рѣшенiй? Откуда же взялось заманчивое названiе «Общее Собранiе», если именно общаго-то въ немъ и нѣтъ?! Да и какъ быть общему, если за весь выставочный годъ многiе только лишь на этихъ рѣдкихъ и торжественныхъ собранiяхъ встрѣчаются, чтобы затѣмъ снова вразсыпную — каждый къ своей фирмѣ — планы отдѣльные строить, чуждаться остальныхъ, какъ зачумленныхъ...

Нужны постоянныя товарищескiя собранiя—общiй очагъ, для всѣхъ, безъ изъятiя, участниковъ выставки. Нашлось бы не мало товарищей съ полезной инициативой. Только общими дружными усилiями можно ворочать большiе рычаги. Пора очнуться отъ обломовщины... Или лучше покориться гласу Апокалипсиса?.. «Ты былъ ни холоденъ, ни горячъ, но теплъ, и за то извергну тебя изъ устъ моихъ»

Ю. СКВОРЦОВА.

5-го марта 1899 г.



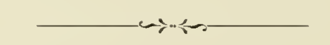
IV.

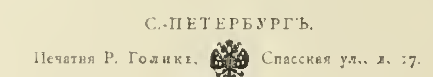
(Печатается по просьбѣ автора письма, чтобы предостеречь всякаго отъ подобнаго, разсказанному тутъ, случая).

Милостивый Государь. Въ январскомъ выпускѣ вашего уважаемаго журнала на стр. 297 воспроизведенъ рисунокъ мужского письменнаго стола, за который на послѣднемъ конкурсѣ Строгановскаго Центральнаго Училища техническаго рисованiя ученикъ 6-го класса П. Овчинниковъ удостоился первой премiи П. М. Шмидта. Между тѣмъ рисунокъ того же стола помѣщенъ въ нѣмецкомъ журналѣ «Innen Dekoration» еще въ августовской книжкѣ 1898 года, при чемъ авторомъ показанъ архитекторъ Германъ Беймеръ въ Барменѣ. Не откажите въ разъясненiи,—что это такое, недоразумѣнiе ли или грубая контрафакцiя?

Р. ФОНЪ ФРЕЙМАНЪ.

С.-Петербургъ,
26-го марта 1899 года.





Редакторъ Н. П. СОБКО.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Печатня Р. Голике, Спасская ул., д. 17.

ИСКУССТВО
и
Художественная Промышленность

1899. № 8.

Art et Industrie.

Содержаніе 6-го выпуска. — Sommaire de la 6-me livraison.

МАЙ.

MAI.

ОСОБЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

HORS TEXTE:



А. С. ПУШКИНЪ.
Набросокъ съ натуры В. А. Тропинина
1826 г.
(изъ собр. И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ).

LE POÈTE POUSCHKINE,
Croquis d'après nature fait par V. A. Tropinine
en 1826.
(coll. I. E. Tzvetkoff à Moscou).



N. Ghérardoff, lith. Печ. при Имп. Общ. Поощр. Худож. Ed. Bry, impr.

МАСКА ПУШКИНА,
принадлежавшая
его секунданту Данзасу.

MASQUE DU POÈTE POUSCHKINE,
ayant appartenu
à son témoin Danzas.

Конкурсъ № 5

на орнаментальныя сочиненія національнаго характера изъ мотивовъ растительнаго и животнаго царства какой-либо мѣстности Россіи.

Условія Конкурса:

1. Выборъ сюжетовъ, способъ выполненія (живописъ, рисунокъ, лѣпка, гравированіе) и размѣръ воспроизведеній—предоставляются личному усмотрѣнію г.г. художниковъ-орнаментистовъ.

2. За относительно лучшія сочиненія будутъ выданы **4 преміи** по **25 рублей** каждая.

3. Срокъ представленія сочиненій назначенъ **30 Сентября 1899 г.** въ 4 часа дня.

4. Во всемъ остальномъ Конкурсъ подчиняется общимъ, нижепомѣщеннымъ правиламъ.

Общія правила для Конкурсовъ журнала „Искусство и Художественная Промышленность“.

1. Сочиненія должны быть представлены не сложенными и, по возможности, не въ свернутомъ видѣ.
2. На поляхъ сочиненія долженъ находиться девизъ автора.
3. Имя, фамилія и подробный адресъ конкурента должны быть представлены въ запечатанномъ конвертѣ съ обозначеніемъ наономъ девиза автора.
4. При доставленіи сочиненій будетъ выдана квитанція съ обозначеніемъ на ней девиза автора.
5. Сочиненія должны доставляться въ Редакцію журнала: С.-Петербургъ, Мойка, 83.
6. Премированныя сочиненія переходятъ въ полную собственность Редакціи со всѣми правами на ихъ воспроизведеніе.
7. Премированныя сочиненія, а также и удостоившіяся похвальнаго отзыва, будутъ воспроизведены въ одномъ изъ послѣдующихъ выпусковъ журнала, съ обозначеніемъ имени и фамиліи автора.
8. Остальныя, непремированныя сочиненія будутъ возвращены съ нераспечатанными девизными конвертами предъявителямъ квитанцій.
9. Срокъ для обратнаго полученія представленныхъ на Конкурсъ работъ опредѣленъ въ три мѣсяца со дня ихъ представленія. Послѣ этого срока, всѣ не принятыя обратно работы переходятъ въ собственность Редакціи.

ПО ПОВОДУ КОНКУРСА НА ОРНАМЕНТАЛЬНЫЯ СОЧИНЕНІЯ.

Значеніе промышленности въ жизни государства достаточно выяснилось за послѣднее время: разныя экономическія мѣры высшей администраціи направлены именно къ ея подъему и процвѣтанію, при чемъ ясно обозначается, что промышленность не можетъ, разумѣется, жить потребностями одного государства, — она лишь по столько будетъ развиваться и крѣпнуть, по сколько найдетъ себѣ спросъ на міровомъ рынкѣ. А рынокъ этотъ открытъ лишь для всего оригинальнаго, при чемъ ближайшимъ факторомъ является тутъ широко понятая національность производства — только это условіе можетъ служить прочнымъ основаніемъ развитія промышленности, развитія быстраго и живого, не нуждающагося ни въ пошлинахъ, ни въ какихъ-либо другихъ паліативахъ.

Теперь какъ разъ время обратить вниманіе на національное развитіе нашей промышленности и, въ частности, промышленности художественной, о чемъ должно сказать нѣсколько словъ.

Не надо думать, что настоящими словами выдвигается нѣчто совершенно новое, доселѣ неизвѣстное, — вовсе нѣтъ: все, что̀ говорится здѣсь, старо, какъ само искусство, но почему-то забывается, и тѣмъ самымъ это становится крупнымъ тормазомъ въ прикладномъ искусствѣ, о назначеніи котораго между прочимъ упоминалось въ статьѣ «Искусство и археологія» (въ № 4 нашего журнала). Нельзя не напомнить поэтому нѣкоторыхъ стародавнихъ положеній, легко примѣнимыхъ къ нашему дѣлу въ самомъ близкомъ будущемъ.

A propos du Concours pour les compositions ornamentales.

Мертвое знакомство со стилями, безсознательное копированіе тѣхъ или иныхъ образцовъ, примѣненіе отжившихъ формъ, столь излюбленное иногда даже законченными художниками, наконецъ, укоренившаяся привычка въ чужихъ работахъ видѣть свою собственную—не могутъ предвѣщать скораго и правильнаго развитія художественной промышленности, т. е. подъема художественности въ массѣ.

Безчисленные примѣры (хотя бы художественно-промышленный отдѣлъ на недавнемъ конкурсѣ въ Обществѣ Поощренія Художествъ или конкурсъ открытыхъ писемъ по задачѣ Краснаго Креста) достаточно ясно подтверждаютъ, насколько вездѣ кругомъ много добраго желанія и искренняго стремленія и исканія, но направленныхъ, къ сожалѣнію, куда-то въ сторону, идущихъ по какому-то запасному пути, тогда какъ на главной линіи, торной и доступной всякому,—движенія почти не замѣтно. Почему это такъ? Неужели только въ силу привычки или боязни пинка по темени?

Скоро лѣто. Вскорѣ потянутся изъ городовъ сотни и тысячи молодыхъ людей, которые цѣлыми днями зимой прилежно работаютъ по различнымъ классамъ и рисовальнымъ школамъ, искренно отдаваясь почтенному, общественному дѣлу прикладного искусства.

Много ли изъ нихъ намѣрено совершенно отдыхать лѣтомъ, забывъ о своемъ призваніи?—Навѣрно, очень немногіе, большинство же уѣзжаетъ съ желаніемъ что-то сдѣлать, за лѣто подвинуться въ томъ или иномъ отношеніи, осенью навезти матеріаловъ для зимнихъ работъ. Нѣкоторые даже, пожалуй, скорбятъ, если заѣзжаютъ въ деревенскую глушь, вдаль отъ столь милыхъ ихъ сердцу изданій и атласовъ, необходимыхъ для творчества многихъ, какъ костыль для калѣки. Чего добраго, наполняютъ они наскоро свои альбомчики орнаментальными фрагментиками, бѣгаютъ напослѣдокъ по библіотекамъ, трудолюбиво зарисовываютъ, что̀ ни попало, наводятъ справки о томъ, какъ бы открыть атласъ менѣе другихъ использованный,... чтобы обмануть окружающихъ, а прежде всего—самихъ себя. Сколько даромъ затрачиваемыхъ силъ, какое оскопленіе, когда душа каждаго навѣрно проситъ иного, зоветъ въ природу, тянетъ кавказца въ горы, поморянина на берегъ, вятича въ лѣсъ, южанина въ степь. И не даромъ весною тянетъ каждаго вдаль отъ города, отъ библіотекъ,—встряхнуться, погулять, плотнѣй уложить вороха зимнихъ знаній.

Далеко заброшены зимніе труды—кальки, альбомы, на диво отточенные рисунки орнаментовъ и стилей; вмѣсто душнаго класса, вмѣсто чинной библіотеки,—лѣсная поляна, гдѣ заливаются птицы, надъ головой свѣсились узорчатыя травы, дрожащія подъ тяжестью уморительныхъ букановъ. Просторъ всему, просторъ изученію, примѣненію всѣхъ знаній, набранныхъ за зиму. Передъ вами необъятный атласъ, возможный для раб-

скаго копированія и пользованія безъ чего-либо осужденія, доступный всякому безъ спроса у библіотекаря.

Скажутъ ученики рисовальныхъ школъ: «эка невидаль! развѣ мы не любимъ природы?» Любить-то всѣ любятъ, но, сознайтесь, многіе ли изъ васъ намѣревались за лѣто правильно пользоваться ею для прикладного искусства? Многіе ли думали привезти съ собою осенью сочиненія и мотивы для будущихъ работъ, почерпнутые исключительно изъ природы? Вспомните, откуда брали древніе свои излюбленныя орнаментаціи?—изъ окружающей природы и, притомъ, разрабатывали мотивы свойственные именно данной мѣстности, что вполнѣ и понятно. Естественно, страннымъ показался бы египтянинъ, разрабатывающій, вмѣсто лотоса и папируса,—мотивъ елки или снѣжинокъ; показался бы онъ такимъ же нелѣпымъ, какъ, напримѣръ, русскій, стилизующій—совершенно чуждыхъ ему, не лежащихъ въ его натурѣ, льва или пальму и забывающій свое родное. Вдумываясь ближе, намъ представится смѣшнымъ архангелецъ, тщетно пытающійся вдохнуть жизнь и упростить въ стильныхъ формахъ, можетъ быть даже невиданные имъ въ натурѣ, кизилъ и чинару, или крымецъ, удивляющійся—почему ему не удается мотивъ морошки и карликовой березки. Между тѣмъ слишкомъ часто замѣчается какая-то странная, ребяческая страсть къ чужому и презрѣніе къ своему, иной разъ болѣе прекрасному. Изученіе исторіи и археологіи, способствующее развитію необходимаго сознанія самоуваженія, поставлено у насъ еще не достаточно основательно, такъ какъ почему-то упорно не хотятъ признать, что всякій человѣкъ интересенъ, насколько онъ остается самимъ собою; что не только интересъ, но даже уваженіе подрывается къ лицу, стремящемуся къ чужому: мы смотримъ съ недовѣріемъ на людей, перемѣняющихъ религію; мы смѣемся надъ дамою, измѣняющей свое имя, странно звучащее въ данномъ обществѣ, а въ сущности очень красивое и оригинальное. Всякое подражаніе, т. е. неискренность и несоотвѣтствіе природѣ, вызываетъ взглядъ свысока и, потому, нѣтъ ничего удивительнаго, если на Западѣ по столько не уважаютъ насъ, по сколько мы стараемся идти въ хвостѣ у иностранцевъ и затаптываемъ свое собственное, очень хорошее.

Всякая область, всякій уѣздъ имѣютъ свои особенности, выдвигаютъ нѣчто, присущее имъ однимъ. Зачѣмъ рваться отъ своего къ чему-то чужому, часто мертвому, утратившему свое назначеніе?

Говорятъ, нужны новыя формы, нужна индивидуальность,—и явиться они могутъ лишь при непосредственномъ отношеніи къ природѣ, предполагая, конечно, систематическое и сознательное знакомство съ памятниками старины.

Лѣтомъ каждый художникъ прикладного искусства попадаетъ въ не-

сравненно болѣе близкое соприкосновенiе съ характерными особенностями своего мѣстожительства. Сибирякъ безпрестанно видитъ мотивы кедра и лиственницы; никому другому не могутъ быть такъ детально знакомы ихъ формы, т. е. никто другой не съумѣетъ стилизовать ихъ, какъ онъ, ибо упрощенiе формъ возможно лишь послѣ ихъ наидетальнѣйшаго изученiя. Уроженецъ крайняго Сѣвера имѣетъ подъ руками интереснѣйшiе мхи, лишаи, стелюги. Степнякъ наблюдаетъ сусликовъ, овражковъ; понадобится ему звѣриный орнаментъ, ужъ не пойдетъ онъ за львами или миѳическими нардусами, а прежде сочинитъ стильныя изображенiя родныхъ ему грызуновъ; не попугай, конечно, появится у него въ птичьемъ орнаментѣ, а орелъ, либо стрепетъ, наиболѣе близкiе его сердцу. Приглядываясь къ окружающему, изучая свою страну, художникъ прикладного искусства создастъ свой стиль, стиль истинно нацiональный, оригинальный, возводящiй художника-ремесленника на почетную, высокую степень.

Не только въ линiяхъ, но и въ тонахъ, орнаментацiя нераздѣльно обязана натурѣ. Если художнику-промышленнику придется разцвѣтить хотя бы примитивный геометрическiй орнаментъ,—откуда ему взять гармонiю тоновъ? Не держать же ему грубую гамму синяго, краснаго, желтаго. Притомъ, какая бы ни была богатая фантазiя у художника, онъ неминуемо долженъ будетъ повторяться въ колоритѣ и, наконецъ, впасть въ шаблонъ, если не будетъ сноситься съ натурою. Природа въ самомъ послѣднемъ цвѣткѣ, въ больномъ листикѣ, въ обломкѣ гранита, даетъ художнику удивительно оригинальный и вкусный тоновой аккордъ. Никакихъ потугъ, никакихъ мудрованiй не нужно передъ этими полными гармонiи тонами. Поэтому, если, копируя детали природы, откладывать рядомъ тона въ порядкѣ ихъ соприкосновенiя, то соберется великiй запасъ всевозможныхъ комбинацiй для будущихъ разцвѣчиванiй.

При желанiи получить оригинальный силуэтный орнаментъ поможетъ первая попавшаяся вѣтка гораздо болѣе, нежели поддѣлыванiе подъ избитыя, надоѣвшiя формы изъ разныхъ изданiй. Бросьте на экранъ тѣни отъ красивой кленовой или дубовой вѣтки или отъ листа чертополоха, и вы получите такiя изящныя композицiи, какихъ никогда никакой разсудокъ не выдумаетъ. При слабомъ вращенiи предмета, мотивъ орнамента можетъ литься, свободно и незамученно, безконечное пространство, безъ повторенiй, безъ центровъ, безъ осей, безъ симметрiи, столь скучныхъ во всякомъ искусствѣ.

Само собой, не для однихъ живописцевъ представляетъ природа мотивы для стилизацiи: нѣкоторые мотивы почекъ, шишекъ, корней, кристалловъ просятъ скульптурной обработки и могутъ дать произведенiя гораздо болѣе живыя и цѣлесообразныя, чѣмъ давно умершiя валюты, пальметки,

зубцы, овалы,—символы отягощенности и несвободнаго завершенія, нѣкогда полные глубокаго смысла, теперь же извращенные и смѣшанные до нельзя.

При штудированіи природы для примѣненія ея къ прикладному художеству важна сама манера рисованія; необходимо всегда помнить основные принципы декоративнаго искусства и отличіе его отъ картинъ. Натуральность, схожесть съ предметомъ въ натурѣ должна быть достигаема лишь до извѣстной степени, подсказываемой каждому его вкусомъ. Печаленъ декораторъ, изображающій на спинкѣ кресла букетъ цвѣтовъ, до того натуральный, что онъ выходитъ изъ фона и заставляетъ садящагося смущенно оглядываться съ боязнью раздавить цвѣты. Не достигаетъ цѣли стѣнное украшеніе, до того маскирующее плоскость стѣны, что проходящимъ приходится остерегаться, какъ бы не толкнуться въ нее. Излишній натурализмъ въ декоративномъ дѣлѣ всегда являлся признакомъ упадка его—это можно прослѣдить отъ самой глубокой древности. Наилучшіе гобелены—самое художественное украшеніе комнатныхъ стѣнъ—поражаютъ насъ не реальными тонами и стильною перспективою, и, тѣмъ самымъ, украшаютъ стѣны въ буквальномъ и вѣрномъ смыслѣ, не маскируя, не раздвигая ихъ. Пювисъ-де-Шаваннъ въ своихъ фрескахъ тонко понялъ эти непремѣнныя условія декоративнаго искусства, настолько простыя и стародавнія, что о нихъ совѣстно было бы упоминать въ концѣ XIX вѣка, если бы въ жизни сплошь и рядомъ не встрѣчалось полное игнорированіе и извращеніе ихъ.

Простота этихъ декоративныхъ соображеній и санкція ихъ со стороны исторіи, казалось бы, даютъ возможность надѣяться видѣть ихъ примѣняемыми въ несравненно бо́льшемъ числѣ случаевъ, нежели оно выходитъ на дѣлѣ. А потому, лишь появятся болѣе частые опыты и пробы,—и въ хорошихъ послѣдствіяхъ сомнѣваться нельзя.

Отчего бы ученикамъ рисовальныхъ школъ, посвящающимъ себя прикладному искусству, не попытать чего-либо въ этомъ направленіи теперь же, за время лѣтнихъ каникулъ, не откладывая въ долгій ящикъ?

За лѣто каждый изъ нихъ могъ бы изучить характерные экземпляры мѣстныхъ растеній и животныхъ; детально ознакомившись съ ихъ формами, попробовать упростить ихъ и связать въ орнаментъ; если бы даже съ перваго разу и не получилось чего-либо дѣйствительно художественнаго (въ силу притупленности вкуса отъ излишняго копированія мертвыхъ формъ), то подобныя упражненія были бы во всякомъ случаѣ полезны—какъ практика и муштровка руки.

Если бы теперь кому-либо удалось получить нѣчто изящное и художественное, то, конечно, его трудъ не пропалъ бы даромъ. Наше Общество навѣрно разсмотритъ всѣ подобныя, представленныя ему пробы истинно

національной орнаментаціи, выдѣлитъ изъ нихъ лучшее, воспроизведетъ ихъ въ своемъ журналѣ; на періодическихъ собраніяхъ по различнымъ вопросамъ искусства, на которыя приглашаются лица, причастныя къ той или иной отрасли художественной промышленности,—представленныя въ Общество стилизаціи могутъ быть выставлены и послужить своему прямому назначенію, могутъ пойти въ дѣло, незамѣтно войти въ жизнь, внести въ массу—безсознательное въ началѣ чувство художественности.

Гобберъ говоритъ: «ощущать постоянно одно и то же и ничего не ощущать—сводится на одно и то же»; необходимы новыя формы художественнаго обихода,—это сознаютъ всѣ. Но незачѣмъ ходить за ними куда-то далеко, незачѣмъ погружаться въ безсмысленное и рутинное декадентство, незачѣмъ напрасно насиловать разсудокъ скучными мудрованіями,—стòитъ только сознательно взглянуть вокругъ, стòитъ только протянуть руку, чтобы ощутить новыя прекрасныя формы,—и это сознаютъ тоже всѣ рѣшительно.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРОИЗВЕДЕНІЯ ОТНОСЯЩІЯСЯ КЪ ПУШКИНУ.

Хотя спеціальная замѣтка по этому предмету и не могла поспѣть къ сроку, по независящимъ отъ Редакціи причинамъ, послѣдняя рѣшила все-таки приложить къ настоящему выпуску своего изданія, выходящему какъ разъ ко времени повсемѣстнаго празднованія 100-лѣтней годовщины дня рожденія великаго поэта, нѣкоторые изъ заказанныхъ ею снимковъ въ видѣ фототипій безъ красокъ и въ краскахъ. Во-первыхъ, здѣсь помѣщается исполненная Шереромъ и Набгольцомъ въ Москвѣ фототипія съ неизданнаго еще оригинальнаго наброска углемъ, сдѣланнаго съ Пушкина В. А. Тропининымъ въ 1826 г. и любезно предоставленнаго въ распоряженіе Редакціи извѣстнымъ Московскимъ собирателемъ И. Е. Цвѣтковымъ, нынѣшнимъ владѣльцемъ этого рисунка. Во-вторыхъ, исполненное литографически ученикомъ проф. Матэ Н. Н. Герардовымъ и отпечатанное г-мъ Э. Бри, руководителемъ художественно-печатной мастерской Императорскаго Общества Поощренія Художествъ воспроизведеніе маски Пушкина съ экземпляра, доставшагося отъ его товарища и секунданта Данзаса родственницѣ послѣдняго Т. Ѳ. Сѣмечкиной. Въ третьихъ, прилагаются двѣ, выполненныя въ краскахъ у А. А. Ильина и А. И. Вильборга въ Петербургѣ, по снимкамъ послѣдняго, фототипіи съ оригинальныхъ акварелей покойнаго архитектора В. А. Гартмана 1871 г. для одной изъ лучшихъ постановокъ въ Петербургскомъ Маріинскомъ театрѣ оперы Глинки «Русланъ и Людмила» на слова Пушкина,—онѣ перешли затѣмъ въ собственность Д. В. Стасова, который и согласился охотно на ихъ воспроизведеніе въ нашемъ изданіи. Но слѣдовавшій въ эту же книжку снимокъ въ краскахъ съ рисунка Кандаурова, тоже на слова Пушкина, не поспѣлъ къ сроку изъ-за разныхъ трудностей въ его точной передачѣ въ печати и будетъ приложенъ уже къ слѣдующему номеру журнала, когда пойдетъ и относящаяся къ вышеупомянутымъ снимкамъ статья одного изъ нашихъ сотрудниковъ.



По фототипіи А. И. Вильборга. *Хромо-литогр. А. А. Ильина.*

В. А. ГАРТМАНЪ. «Волшебный замокъ Черномора»,
декорація 3-го дѣйствія оперы Глинки
«Русланъ и Людмила», на слова Пушкина (1871 г.).

V. A. HARTMANN. «Le château enchanté de Tschernomor»,
décor du 3-me acte de l'opéra de Glinka
«Rouslan et Ludmilla», sujet tiré du poème de Pouschkine (1871).



В. А. ГАРТМАНЪ,
Волшебный полетъ Черномора
въ оперѣ Глинки изъ поэмы Пушкина
„Русланъ и Людмила“ (1870).

V. A. HARTMANN,
Vol féerique de Tschernomor.
Opéra de Glinka „Rouslan et Ludmila“,
Sujet tiré du poème de Pouschkine (1870).

ИСТОРИЧЕСКІЙ МУЗЕЙ ВЪ МОСКВѢ,

статья В. И. СИЗОВА.

(Окончаніе).

ОПИСАННОЙ выше залой Греческихъ колоній заканчивается рядъ залъ, посвященныхъ народамъ языческимъ, обитавшимъ въ Россіи, начиная съ самыхъ древнихъ временъ. Прежде же, чѣмъ знакомиться по памятникамъ съ культурой уже христіанской Руси, необходимо изучить христіанское искусство съ самой колыбели христіанства и до тѣхъ временъ, когда новая религія появилась и распространилась въ Россіи. Въ этихъ видахъ зала 8-я представляетъ, преимущественно въ живописныхъ и гипсовыхъ копіяхъ, памятники христіанскаго искусства, начиная съ стѣнописей римскихъ катакомбъ, съ мозаикъ Равенны, до эпохи полнаго расцвѣта христіанскаго искусства во время Юстиніана Великаго (VІ в.). Всѣ эти памятники, представленные хотя и въ копіяхъ, даютъ возможность уяснить христіанскую символику въ стѣнописяхъ катакомбъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, сохранившіяся традиціи античнаго искусства. Собственно съ византійскимъ художествомъ знакомятъ насъ не только копіи съ мозаикъ Равенны, но также и копія съ мозаики св. Софіи въ Константинополѣ; кромѣ того, самый планъ и внутренняя архитектура этой



Бронзовая лампада изъ Херсонеса.
Lampe en bronze de Khersonèse.

Le Musée historique russe de Moscou, par V. I. Sizoff (suite et fin).

залы передаютъ, въ меньшихъ размѣрахъ, тотъ же храмъ. Тѣми же задачами руководствуется и вторая христіанская зала, представляя, своими памятниками, продолженіе предыдущей. Здѣсь главное значеніе, весьма важное для христіанскаго искусства въ Россіи, имѣетъ коллекція предметовъ изъ Херсонеса или Корсуня, который долгое время служилъ живымъ источникомъ новыхъ художественныхъ формъ, вкусовъ и техники, необходимыхъ для новыхъ потребностей жизни въ христіанской Руси. Поэтому, особеннаго интереса заслуживаютъ въ этой коллекціи вещи церковнаго или религіознаго характера, какъ, напр.: складные наперсные кресты (энколпіоны), лампады, мраморныя капители колоннъ отъ храмовъ и, наконецъ, вещи бытового характера. Къ другому роду предметовъ относятся украшенія конской сбруи, сдѣланныя изъ золота съ гранатами въ такъ называемомъ «готскомъ стилѣ» V—VI в. въ Керчи. Здѣсь же помѣщаются памятники христіанскаго Кавказа, изъ которыхъ особеннаго вниманія заслуживаютъ рельефныя изображенія святыхъ на каменныхъ плитахъ, украшенныя рамками или бордюрами роскошнаго грузинскаго рисунка. Плиты эти, сдѣланныя изъ зеленоватаго камня («грюнштейнъ»), доставлены въ Музей изъ Сафарскаго монастыря. Весьма рѣдкими и оригинальными можно почесть изваянія изъ камня человѣческихъ фигуръ съ христіанскими надписями и каменныхъ же крестовъ съ Кавказа. Двѣ фигуры воиновъ, одежда которыхъ украшена четвероконечными крестами, могутъ быть отнесены ко времени крестовыхъ походовъ; статуи эти доставлены изъ Кубанской области и еще не были изданы. Коллекціи фо-



Капители изъ бѣлаго мрамора (Херсонесъ).
Chapiteaux en marbre blanc de Khersonèse.

тографій церковныхъ памятниковъ Кавказа представляютъ здѣсь богатый матеріалъ для знакомства съ видоизмѣненіемъ византійскаго искусства на почвѣ Грузіи и Арменіи. Съ архитектурными мотивами храмовыхъ украшеній въ тѣхъ же странахъ знакомятъ насъ скульптурные наличники оконъ и дверей названной залы, а деревянный потолокъ съ крестообразно расположенными балками напоминаетъ потолки базиликъ въ Италіи.

Золотая пряжка съ гранатами «готскаго стиля» (Керчь).



Agrafe en or avec grenats, style des Goths (Kertsch).

На стѣнѣ, гдѣ стоятъ витрины съ коллекціями изъ Херсонеса, небольшимъ углубленіемъ обозначено мѣсто, которое должно быть занято картиной, изображающей «Крещеніе св. Владиміра въ Херсонесѣ»; эскизъ для нея давно уже сдѣланъ художникомъ Бронниковымъ и хранится въ Музеѣ. Когда будетъ исполнена эта картина, она поставитъ описываемую залу въ живую связь съ послѣдующими «Кіевскими» залами христіанской Руси, для которыхъ двѣ выше описанныя христіанскія залы служатъ какъ бы преддверіемъ.



Двумя залами, посвященными памятникамъ христіанскаго Кіева, начинается рядъ залъ, относящихся къ исторіи христіанской Россіи и расположенныхъ въ послѣдовательномъ областномъ порядкѣ. Памятники первой Кіевской залы захватываютъ собою древности отъ принятія христіанства до смерти Ярослава I (1054 г.); слѣдующая Кіевская зала, по собраннымъ въ ней изображеніямъ памятниковъ, относится уже къ «княжескому періоду».

Живописная орнаментація этихъ двухъ залъ повторяетъ, въ первой изъ нихъ, орнаменты Кіево-Софійскаго собора, во второй—заставки и украшенія рукописей «Остромирова Евангелія» и «Святославова Изборника»; увеличенная копія съ рисунка того же Изборника представляетъ, на одной изъ стѣнъ залы, изображеніе князя Святослава Черниговскаго и его семьи,—весьма важное для изученія княжескаго костюма. Главныя стѣны обѣихъ залъ заняты весьма точными копіями съ большихъ мозаикъ, находящихся въ Кіево-Софійскомъ соборѣ и въ Михайловскомъ Златоверхомъ монастырѣ (работа проф. Прахова). По этимъ копіямъ вполнѣ можно судить о характерѣ техники и о стилѣ изображеній. Между прочимъ на мозаикѣ Кіево-Софійскаго собора, изображающей таинство Евхаристіи, пояснительная надпись сдѣлана на греческомъ языкѣ, но на мозаикѣ болѣе поздняго времени, въ Михайловскомъ монастырѣ, тотъ же сюжетъ сопровождается уже русской пояснительной надписью, указывающей на то, что греческая мусійная техника пустила уже корни на новой почвѣ и работа этой мозаики исполнена уже русскими мастерами. Большое количество слѣпковъ-копій съ шиферныхъ

досокъ, украшенныхъ орнаментами, съ капителей колоннъ, съ стѣнописи на лѣстницѣ хоровъ въ Кіевской Св. Софіи, знакомятъ съ господствующимъ стилемъ орнаментовъ того времени. Копіи съ гробницы Ярослава и изъ Десятинной церкви заставляютъ вспомнить гробницы византійскихъ Императоровъ въ Константинополѣ и орнаменты храмовыхъ плитъ Херсонеса. Планы первыхъ христіанскихъ церквей въ Кіевѣ, украшающіе стѣны первой Кіевской залы, указываютъ на основные византійскіе принципы внутренней конструкціи нашихъ древнихъ храмовъ.

Желѣзный топорикъ, украшенный серебромъ, чернедью и золотомъ (XII—XIII в.).
Hache en fer, orné d'or et d'argent oxidé, du XII—XIII s.



Крестъ-энколпіонъ зелено-мѣдный
Croix en cuivre oxidé.

Коллекціи т. н. «змѣевиковъ», т. е. круглыхъ медаліоновъ, обыкновенно украшенныхъ съ одной стороны священными изображеніями, а съ другой—головой Горгоны со змѣями, служатъ интересными фактами византійскаго вліянія, выраженнаго даже греческими заклинательными надписями, дающими этимъ медаліонамъ суевѣрное, охранительное значеніе.

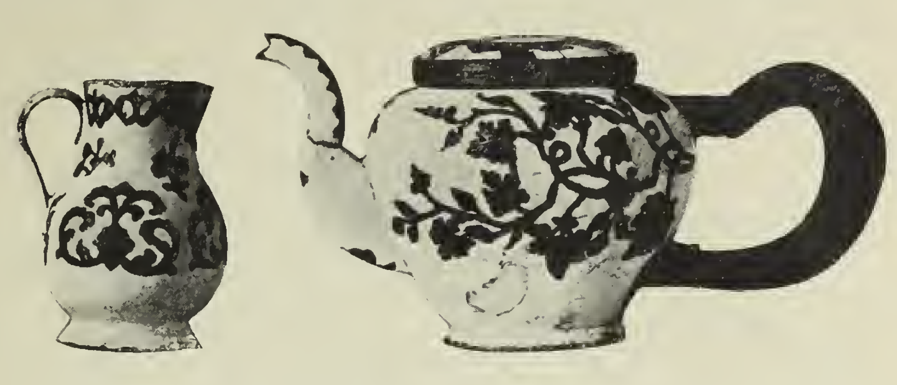
Не мѣшаетъ также замѣтить, что въ двухъ Кіевскихъ залахъ выставлены временно для публики предметы, относящіеся собственно къ послѣдующимъ, пока еще не отдѣланнымъ, заламъ или еще не открытымъ для всѣхъ. Такъ, напр., въ витринѣ первой Кіевской залы находится желѣзный топорикъ изъ Билярска, богато украшенный по серебряному полю изображеніями и узорами изъ золота и чернеди (даръ В. К. Сергія Александровича)*). Большая круглая витрина въ той же залѣ занята богатой коллекціей крестовъ-тѣльниковъ, весьма интересныхъ по своимъ разнообразнымъ и художественнымъ формамъ и по подбору цвѣтовъ финифти. Техника финифти прекрасно пред-



Бронзовый крестъ съ желтой и красной эмалью, варварскаго стиля. (Черниговской губ.).
Croix en bronze émaillé de jaune et de rouge, style barbare (gouv. de Tschernigoff).

*) Въ настоящее время топорикъ выставленъ въ залѣ Владимірской; см. ниже.

ставлена также въ коллекцiи серебряныхъ золоченыхъ окладовъ съ иконъ (даръ А. А. Морозова). Наконецъ, въ той же витринѣ находится гусиное перо, которымъ въ Государственномъ Совѣтѣ былъ подписанъ Императоромъ Александромъ II протоколъ объ освобожденiи крестьянъ. Здѣсь же хранится даръ Импер. Александра III — серебряный массивный стаканъ, сильно помятый крушенiемъ въ Боркахъ.



Посуда мѣдкая, покрытая бѣлой эмалью (XVIII в.). — Ustensiles en cuivre émaillé en blanc (XVIII s.).

Изъ временно выставленныхъ вещей во второй Кiевской залѣ слѣдуетъ упомянуть о богатой коллекцiи различныхъ мѣдныхъ и серебряныхъ предметовъ бытового характера, богато украшенныхъ финифтью или «выемчатой эмалью» и дающихъ полное понятiе о художественномъ характерѣ техники, которая процвѣтала преимущественно въ XVII ст.; нельзя не любоваться въ этихъ вещахъ тонкостью работы, стильностью орнаментовъ и, въ особенности, чрезвычайно красивымъ подборомъ цвѣтовъ финифти. Многiе изъ этихъ предметовъ можно отнести по работѣ къ произведенiямъ царскихъ мастеровъ въ Москвѣ, какъ, напр.: большую серебряную запону сердцевидной формы, серебряную чашу, покрытую расписною финифтью, и серебряный окладъ съ иконы, украшенный также расписною финифтью (даръ В. А. Хлудовой). Особеннымъ разнообразiемъ формъ отличается весьма богатое собранiе старинныхъ серегъ, начиная съ болѣе древнихъ курганныхъ типовъ. Не только художественный, но и геральдическiй интересъ представляетъ коллекцiя перстней — по ихъ именнымъ надписямъ и изображенiямъ. Изящная витрина (весьма цѣнный даръ г-жи Шабельской), занимающая средину залы, заключаетъ въ себѣ прекрасно подобранные образцы старинныхъ парчевыхъ тканей, набоекъ, а также образцы русскаго шитья различныхъ мѣстностей и различнаго характера, вмѣстѣ съ старинными головными женскими уборами. Это интересное собранiе русскаго шитья хорошо знакомитъ насъ не только съ мастерской и разнообразной техникой работы

Ножъ съ рукояткой, украшенкой расписною фикифтью (XVII в.). — Couteau avec un manche en émaille peint (XVII s.).



Ножъ съ рукояткой, украшенной финифтью (XVII в.). — Couteau avec un manche en émail (XVII s.).

старинной русской женщины, но и съ ея художественнымъ творчествомъ, отмѣченнымъ несомнѣнными чертами національнаго вкуса. Какъ матеріалъ для изученія этого вкуса и костюма, самимъ Музеемъ собрана, кромѣ того, большая коллекція русскаго шитья и женскихъ головныхъ уборовъ. Всѣ этого рода собранія даютъ богатый матеріалъ также и художникамъ, желающимъ изучать одежду и обстановку стариннаго русскаго быта.

За двумя Кіевскими залами слѣдуетъ зала, посвященная памятникамъ древняго Новгорода и окрашенная въ густой зеленый цвѣтъ. Наличники дверей и карнизы воспроизводятъ въ ней мотивы рельефныхъ украшеній этого рода въ Новгородскихъ храмахъ. Плафонъ, фризы, оконные откосы украшены живописью, заимствованной, главнымъ образомъ, съ хорошо сохранившейся стѣнописи древняго храма Спаса въ Нередицахъ, близъ Новгорода, построеніе котораго относится къ 1198 года. Планъ древняго Новгорода и осада его Суздальцами, представленные на стѣнахъ той же залы, взяты съ Новгородскихъ иконъ. Изображеніе на стѣнѣ князя Ярослава Владиміровича, строителя Нередицкаго храма, интересно какъ изображеніе, въ извѣстной степени портретное и дающее притомъ прекрасное представленіе о княжеской одеждѣ того времени. По отношенію къ передачѣ одеждъ и типовъ Новгородскихъ, а также отчасти и бытовой обстановки Новгородцевъ, большой интересъ представляютъ еще копіи съ иконъ: «Видѣніе преподобнаго чудотворца Варлаама о погибели древняго Новгорода» (подлинникъ въ Хутынскомъ монастырѣ) и «Моленіе Новгородцевъ», съ изображеніемъ внизу молящейся семьи (оригиналъ въ часовнѣ Варлаама Хутынскаго). Въ прекрасно выполненныхъ проф. Праховымъ копіяхъ представлены здѣсь знаменитѣйшіе памятники Новгорода, какъ, напр.: царское мѣсто и епископское, гробницы нѣкоторыхъ епископовъ, врата Сигтунскія и Корсунскія *). Въ этой же залѣ находится шитая шелками и золотомъ старинная икона Св. Софіи— Премудрости Божіей, т. н. «Новгородской редакціи», прекрасной работы, и которая, по семейнымъ преданіямъ гр. А. В. Олсуфьева, принесшаго ее въ даръ Музею, приписывается царевнѣ Софьѣ Алексѣевнѣ.

Двѣ залы, слѣдующія за Новгородской, предназначены для памятниковъ Владиміро-Суздальской области XII—XIII ст. Стѣны ихъ богато украшены

*) Въ каталогѣ Историческаго Музея названія двухъ древнихъ воротъ Софійскаго Новгородскаго собора перемѣщены: тѣ, которыя прежде назывались «Корсунскими»,—теперь названы Сигтунскими, а прежнія Сигтунскія наименованы теперь Корсунскими, согласно мнѣнію И. Е. Забѣлина, изложенному въ каталогѣ Музея, гдѣ, между прочимъ, говорится: «Очевидность заставляетъ признать Корсунскими именно тѣ врата, которыя находятся передъ южнымъ притворомъ и именуются нынѣ, по ошибочнымъ догадкамъ, Сигтунскими» (Каталогъ Истор. Музея, стр. 550).



1-я «Владимірская» зала. — 1-re Salle dite de Wladimir sur Kliasma.

прилѣпами, представляющими точные слѣпки съ прилѣпъ, сохранившихся на стѣнахъ древнихъ храмовъ Суздальской области. Такого рода лѣпныя украшенія стѣнъ придаютъ этимъ заламъ особый стильный характеръ, ярко выраженный въ богатствѣ изображеній человѣческихъ фигуръ, въ разнообразіи звѣриныхъ формъ и въ смѣлыхъ завиткахъ травъ и орнаментовъ изъ мелкихъ плетеній. Первая «Владимірская» зала, круглой формы, украшена по стѣнѣ— фризомъ изъ колонокъ съ арками и изображеніями святыхъ: фризъ этотъ воспроизводитъ въ точности фризъ наружныхъ стѣнъ Дмитріевскаго собора во Владимірѣ. Такія же точныя копіи съ наличниковъ дверей этого храма составляютъ наличники или порталы дверей той же залы. Посреди ея водруженъ большой крестъ, сдѣланный изъ мѣдныхъ, густо позолоченныхъ листовъ съ прорѣзнымъ узоромъ, изображающимъ плетенія изъ травъ и птицъ. Онъ находился на средней главѣ Успенскаго собора во Владимірѣ и можетъ быть отнесенъ ко временамъ Андрея Боголюбскаго, т. е. ко времени основанія самого собора. Въ той же залѣ есть и другой подобный крестъ,

по меньшаго размѣра, находившійся на боковой главѣ собора. Группа архитектурныхъ фрагментовъ, рѣзанныхъ изъ бѣлаго камня въ видѣ капителей, поясковъ, изображеній человѣческихъ головъ, найдена во время недавней реставраціи Успенскаго собора во Владимірѣ. Въ витринѣ помѣщены бармы или





Капители изъ бѣлаго камня, изъ Успенскаго собора во Владимірѣ на Клязьмѣ.
Chapiteaux en pierre blanche de la Cathédrale Ouspenski à Wladimir sur Kliasma.

медальоны и серебряныя украшенія, вѣроятно отъ одежды; изъ нихъ особенно характерны по формамъ височныя кольца или серьги, состоящія изъ звѣздообразно расположенныхъ репьевъ.

Вторая, собственно «Суздальская», зала особенно отличается богатствомъ орнаментаціи, состоящей изъ скульптурныхъ прилѣпъ, прекрасно выдѣляющихся своимъ рельефомъ и бѣлымъ цвѣтомъ на сѣромъ фонѣ стѣнъ. Вообще лѣпная отдѣлка стѣнъ обѣихъ залъ и, въ особенности, Суздальской производитъ весьма характерное и цѣльное впечатлѣніе того оригинальнаго стиля, который господствовалъ въ Суздальской области и выражается такъ опредѣленно въ наружныхъ украшеніяхъ храмовъ той мѣстности. Удачный и богатый выборъ этихъ лѣпныхъ изображеній представляетъ богатый матеріалъ для изученія даннаго стиля даже и въ деталяхъ орнамента, гдѣ



Серебряный съ чернедью медальонъ (часть бармъ), XII – XIII в.
Médaillon en argent oxidé, du XII XIII s.

чувствуется своя мѣстная переработка заносныхъ мотивовъ для украшеній. Въ Суздальской залѣ главная стѣна, налѣво отъ входа, воспроизводитъ въ натуральную величину порталъ и стѣну собора св. Георгія въ Юрьевѣ-Польскомъ (перестроенъ въ 1230 г.); другія стѣны украшены прилѣпами, точно снятыми съ прилѣпъ церкви Рождества въ Суздалѣ, Дмитріевскаго храма и Успенскаго собора во Владимірѣ. Эти копіи прилѣпъ сгруппированы такимъ образомъ, что на одной стѣнѣ среди травъ преобладаютъ копіи съ изображеній священнаго характера; на другой—собраны изображенія различныхъ фантастическихъ звѣрей, птицъ, дающихъ богатый матеріалъ для знакомства съ «звѣринымъ» стилемъ, который господствовалъ въ украшеніяхъ разнаго рода въ ту эпоху и, преимущественно, въ той области.

Проявленіе этого стиля можно замѣтить и въ двухъ бронзовыхъ полукружіяхъ, прорѣзной орнаментъ которыхъ представляетъ птицъ, драконовъ, и плетенія травъ *). Въ той же залѣ выставлена большая пелена или «воздухъ», съ изображеніемъ въ срединѣ таинства Евхаристіи, сходнымъ съ мозаичными изображеніями этого сюжета въ Кіево-Софійскомъ соборѣ; кайма занята эпизодами изъ житія Богородицы, соотвѣтствующими апокрифическому разсказу Ап. Іакова.

Послѣ двухъ Суздальскихъ залъ идетъ небольшая Московская, которую можно считать уже почти оконченной по украшенію стѣнъ. Въ настоящее время приступлено уже и къ отдѣлкѣ залъ, предназначенныхъ для памятниковъ царствованія Бориса Годунова и слѣдующаго за нимъ времени «смутнаго»; этими-то залами и заканчивается рядъ ихъ въ первомъ этажѣ Музея **). Для памятниковъ царствованія династіи Романовыхъ, начиная съ Михаила Өеодоровича, предназначается рядъ залъ уже второго этажа, временно занятыхъ теперь разными пріобрѣтенными коллекціями, не относящимися къ отдѣланнымъ заламъ Музея. Бѣглымъ обзоромъ собранныхъ тамъ и расположенныхъ въ извѣстномъ систематическомъ порядкѣ коллекцій мы и закончимъ нашъ краткій очеркъ Историческаго Музея.



Лампада бронзовая изъ городища Вщижъ (Орловской губ.), XII—XIII в.
Lampe en bronze du XII—XIII s. (gouvernement d'Orel).

*) Полукружія эти, имѣющія древнія русскія надписи на обратныхъ сторонахъ, найдены въ развалинахъ храма, въ городищѣ Вщижъ (Орловской губ., Брянскаго уѣзда), вмѣстѣ съ другими церковными вещами западнаго мастерства.

**) Залы, начиная отъ Новгородской до Московской включительно, отдѣланы уже по смерти гр. Уварова, при управленіи Музеемъ И. Е. Забѣлинымъ.

Изъ названныхъ запасныхъ коллекцій въ первой залѣ весьма интересно богатое собраніе русской маіолики и фарфора: здѣсь весьма оригинальны по формамъ кувшины-квасники, б. ч. XVIII ст., съ изображеніями птицъ, двуглавыхъ орловъ, ландшафтовъ и видовъ зданій, а наверху—украшенные часто скульптурными группами крестьянъ, солдатъ и вообще сценами жанроваго характера. Многіе изъ этихъ квасниковъ, также какъ и многіе изъ кувшиновъ обыкновенной формы, точно датируются надписями съ обозначеніемъ годовъ. Такіе датированные кувшины, начиная съ начала XVIII ст. до 1840 и 1850 годовъ настоящаго столѣтія, даютъ возможность видѣть измѣненіе формъ, красокъ и стиля ихъ украшеній и пріурочить эти измѣненія къ опредѣленному времени; такъ, напр., можно замѣтить, что желтая



Кувшины-квасники XVIII в. — Cruches pour le kvass (cidre) du XVIII s.

и зеленая краски съ темно-вишневыми контурами являются характерными въ росписи сосудовъ XVIII в., синяя краска появляется въ началѣ настоящаго столѣтія и употребленіе ея усиливается въ 1830 и 1840-хъ годахъ. Многіе изъ сосудовъ этой коллекціи подражаютъ формамъ металлической посуды, какъ, напр., «братины».

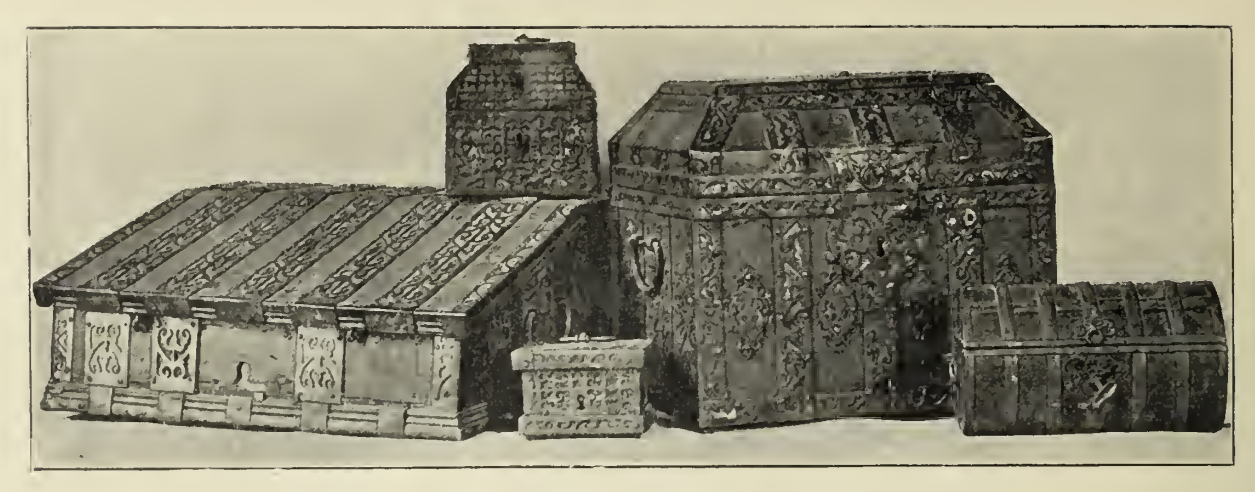
Любовь къ росписнымъ поверхностямъ, всегда интереснымъ по стилю, замѣтно слабѣетъ въ сосудахъ болѣе новаго времени. Цѣлая серія настольныхъ фарфоровыхъ и глиняныхъ чернильницъ напоминаетъ по своимъ формамъ металлическія чернильницы XVII—XVIII ст., но только болѣе легкая техника глины или фарфора даетъ возможность украшать ихъ фигурами и даже цѣлыми группами, и оживлять раскраской. Вообще въ этихъ коллекціяхъ можно прослѣдить народные вкусы, равно какъ появленіе и вліяніе иноземныхъ стилей въ разнообразной, мѣстной, русской переработкѣ. Съ

древнимъ употребленіемъ поливы или цѣнины знакомитъ насъ большое количество изразцовъ или кафелей, не только отъ старинныхъ печей, но также и отъ наружныхъ архитектурныхъ украшеній старинныхъ зданій. Въ XVII ст. въ этихъ изразцахъ замѣчается сочность красокъ, рельефъ, въ рисункахъ часто народный вкусъ чередуется или связывается съ свѣжими вкусами Востока, а въ первой половинѣ XVIII в. эти качества уступаютъ мѣсто плоскимъ, однообразнымъ по раскраскѣ и стилю, изразцамъ съ аллегорическими изображеніями и надписями. Въ изразцахъ этихъ уже замѣчается вліяніе Голландіи и Германіи; при Елисаветѣ и Екатеринѣ II изразцы подпадаютъ, очевидно, французскому вліянію. Но намѣченный общій ходъ измѣненій въ художественной сторонѣ этихъ издѣлій, подъ вліяніемъ иноземныхъ вкусовъ, весьма часто нарушается издѣліями, сохранившими иногда до позднято времени черты старинняго національнаго вкуса, замѣтнаго въ раскраскѣ и, въ особенности, въ характерной стильности изображеній животныхъ.

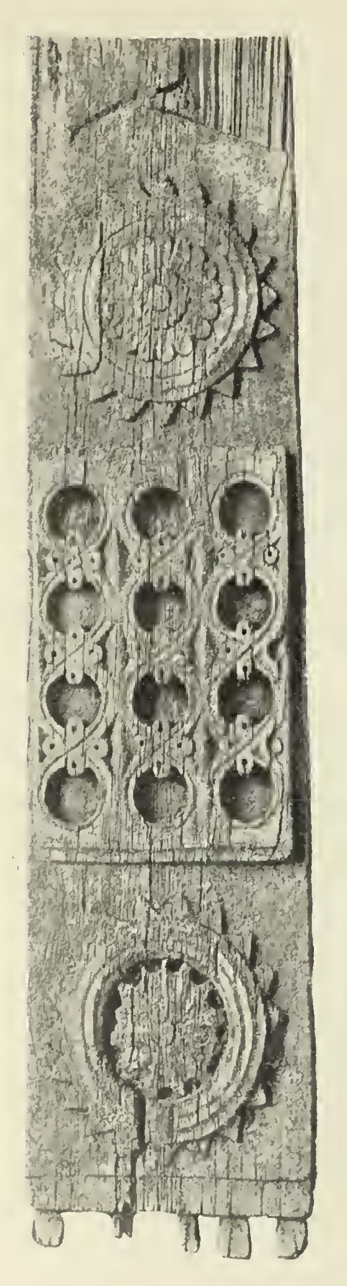
Убранство стола или поставцовъ, въ старинномъ русскомъ жильѣ, особенно выясняется собранными коллекціями серебряной, мѣдной и оловянной посуды, интересной по разнообразію и красотѣ формъ, по орнаментикѣ и по прекрасной техникѣ металлическаго дѣла; въ этомъ отношеніи особенно выдѣляется группа серебряныхъ братинъ, кубковъ, стопъ, ковшей и чарокъ. Нѣкоторыя изъ братинъ замѣчательны по техникѣ чеканнаго дѣла и красивой формѣ; другія представляютъ, въ красивыхъ и стильныхъ орнаментахъ, весьма эффектное соединеніе серебра, позолоты и черневи. Разнообразіе формъ и размѣровъ металлической посуды, въ особенности въ XVII ст., выражаетъ собою вообще полную картину старинняго русскаго хозяйства,



Серебряная, мѣдная и оловянная посуда XVII в. — Ustensiles en argent, cuivre et étain, du XVII s.



Сундуки, укладки и подголовники XVII—XVIII ст. — Différents coffres du XVII—XVIII s.



Рѣзное деревянное украшеніе.
Pièce en bois sculpté.

причисляя сюда и замѣчательно богатую коллекцію сундуковъ, укладокъ, подголовниковъ, шандаловъ, свѣтцовъ, зеркалъ. Весьма обширный и важный матеріалъ для изученія не только обстановки стариннаго русскаго жилья, но и его внѣшнихъ украшеній, даетъ богатое собраніе предметовъ изъ дерева, какъ матеріала наиболѣе сподручнаго и распространеннаго,—начиная съ подзоровъ, оконницъ избъ, и кончая донцами прялокъ, вальками, лукошками для грибовъ, солонцами и т. п. предметами хозяйства зажиточной семьи русскаго крестьянина.

Вообще внутреннее убранство жилья зажиточнаго крестьянина или посадскаго мы можемъ представить, на основаніи собраннаго въ Музеѣ матеріала, въ очень характерныхъ чертахъ, выражающихъ потребность украсить, по своему вкусу, обстановку всей жизни: такъ, изразцовая печь въ зажиточной семьѣ представляетъ въ краскахъ какое-нибудь поучительное изображеніе, какъ, напр.,—«Судъ царя Соломона». Простой шкафъ для посуды весь покрытъ изображеніями сценъ изъ житія преп. Петра и Февроніи Муромскихъ. Красивый сундукъ, въ формѣ теремка, украшенъ прорѣзной желѣзной оковкой прекраснаго рисунка, а внутри на крышкѣ изображена красками птица-сиринъ съ объяснительной надписью и годомъ (1710). Верхняя доска стола покрыта изображеніями бытовыхъ сценъ съ надписями. Занавѣска предъ кроватью, изъ простой холстины, украшается печатными или набивными изображеніями бога-

тырей на коняхъ,—съ пояснительными надписями. Прядильный станокъ раскрашенъ и покрытъ рельефными изображеніями фантастическихъ звѣрей, птицъ. Донце прялки покрыто инкрустированными и раскрашенными изображеніями каретъ, птицъ и т. п. Даже валекъ для бѣлья украшается обыкновенно не только рельефными рѣзными узорами, но также и цвѣтными травами по золотому полю. Съ такого рода украшеніями, вмѣстѣ съ русской пѣсней, самый обыденный женскій трудъ получаетъ поэтическій праздничный характеръ. Если приба-



Сундукъ XVII–XVIII ст. — Coffre du XVII–XVIII s.



Изображеніе на крышкѣ внутри сундука 1710 г. — Oiseau allégorique de la partie intérieure du couvercle d'un coffre daté de 1710.

вить сюда самыя одежды, шитыя полотенца, божницу передняго угла, посуду, даже желѣзные свѣтцы, представляющіе иногда затѣйливые образцы кованнаго желѣзнаго дѣла, — то въ этой бытовой обстановкѣ получается интересная картина народнаго вкуса, народнаго художественнаго творчества, связаннаго органически съ самой жизнью. Этотъ народный вкусъ выражается весьма опредѣленно, между прочимъ, и въ подборѣ теплыхъ тоновъ красокъ, въ отсутствіи, по большей части, фіолетовыхъ, голубыхъ красокъ; послѣднія появляются уже въ болѣе позднее время.

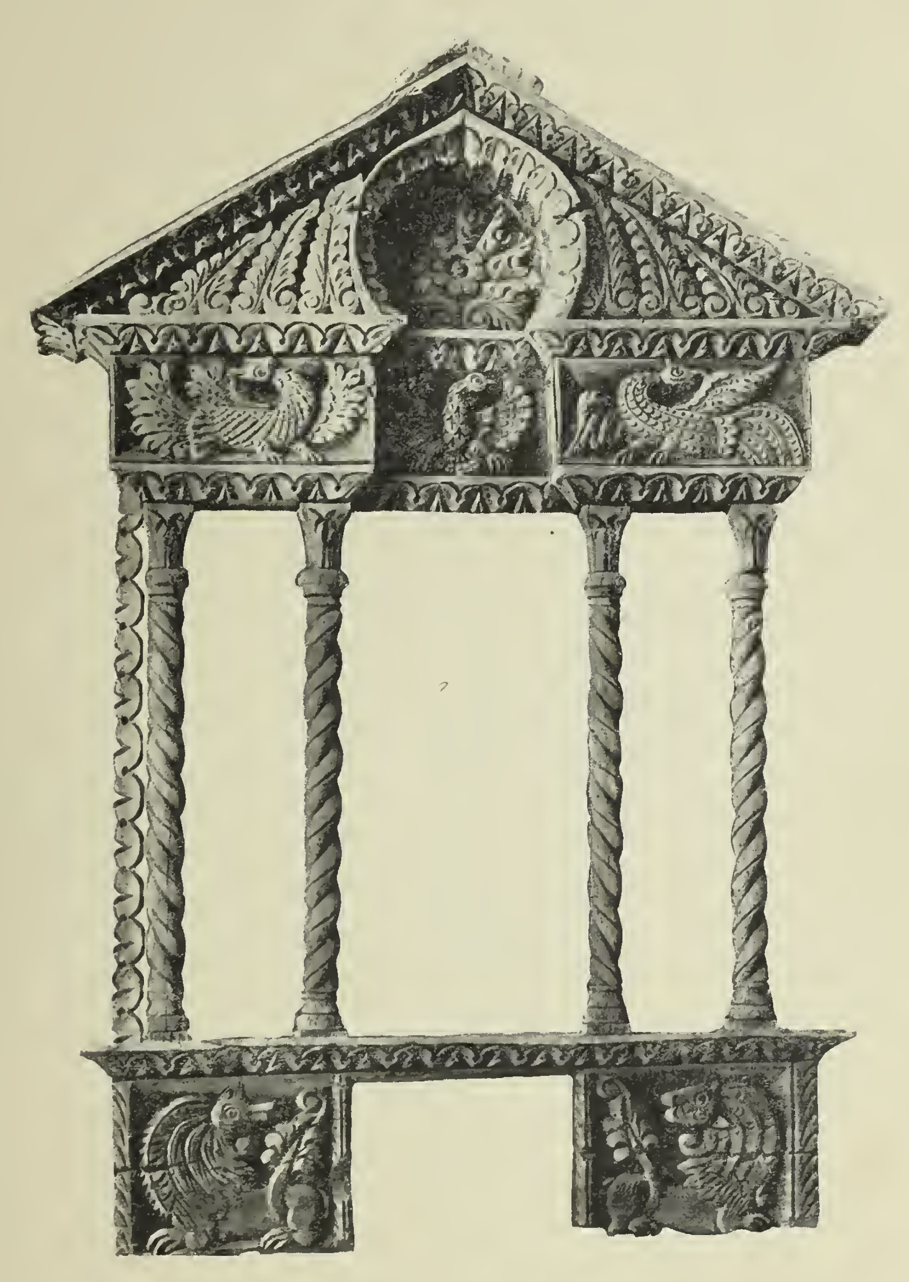
Нельзя думать, чтобы эта обстановка служила достояніемъ только зажиточнаго люда: собранный матеріалъ указываетъ на тотъ фактъ, что и въ бѣдной семьѣ существовали тѣ же потребности художества, только выражались онѣ въ болѣе скромныхъ размѣрахъ; такъ, напр.: лубочныя коробья, встрѣчаемыя въ самыхъ бѣдныхъ семьяхъ, тѣмъ не менѣе украшались раскраской и характерными изображеніями травъ, звѣрей, попугаевъ, фигуръ женскихъ въ одеждахъ XVII в.

Всѣ эти вещи, снесенныя въ запасныя залы Музея изъ разныхъ отдаленныхъ мѣстностей Россіи, рисуя намъ картину русскаго быта, вмѣстѣ съ тѣмъ, даютъ возможность чувствовать и сознавать, какая сила художественнаго творчества таится въ русскомъ народѣ, когда, въ скромной обстановкѣ жилья, заявляется потребность въ рѣзьбѣ, въ краскахъ, наконецъ въ поученіи, и какъ творческій духъ народа справляется съ заносными мотивами разныхъ стилей, передѣлывая ихъ на свой ладъ и вкусъ. Такъ, въ подзорахъ избъ гирлянда въ стилѣ «Empire» утрачиваетъ свою обычную сухость—рѣзьба дѣлаетъ листья сочными, выразительными; эти гирлянды заканчиваются характерными львами, искони излюбленными сиринами, и все это оживляется раскраской. Верхнее окно свѣтлицы въ избѣ привлекаетъ вниманіе своими истинно-художественными формами.

Если драгоцѣнное собраніе Московской Оружейной палаты и основанный на ея архивныхъ матеріалахъ капитальный трудъ И. Е. Забѣлина — «Домашній бытъ русскихъ царей и царицъ»—рисуютъ намъ картину царской и боярской жизни, то собранныя Музеемъ коллекціи представляютъ богатый матеріалъ для изученія и описанія быта русскаго народа, причисляя сюда и собраніе лицевыхъ рукописей, постоянно пріобрѣтаемыхъ Музеемъ. Мы не будемъ говорить о коллекціяхъ, помѣщенныхъ въ его запасныхъ залахъ, какъ, напр.: о коллекціи портретовъ, оружія, церковныхъ облаченій, вещей, относящихся къ ритуалу масонской ложи «Астрея» и др. При своемъ окончательномъ устройствѣ и размѣщеніи всѣхъ коллекцій въ соотвѣтствующихъ залахъ, отдѣланныхъ въ стилѣ извѣстной эпохи, Музей будетъ представлять полный матеріалъ для изученія культурнаго развитія русскаго народа въ его послѣдовательномъ историческомъ движеніи, доступ-

номъ, по наглядности, для пониманія и усвоенія не только спеціалисту-историку, но и простому посѣтителю.

Въ заключеніе нельзя не вспомнить о томъ содѣйствіи къ увеличенію собраній Музея, какое съ самаго основанія своего онъ встрѣтилъ въ Имп. Московскомъ Археологическомъ Обществѣ, передавшемъ ему свои коллекціи



Окно отъ избы (верхнее). — Ornement de fenêtre d'une izba.

древностей. Изъ этихъ собраній въ особенности драгоцѣннымъ можно считать большую коллекцію акварелей Мартынова, изображающихъ выдающіяся древности Новгорода, Пскова, Рязани и Троицкой лавры. Двадцатилѣтняя работа художника была совершена по желанію Имп. Александра II, подарившаго эти мастерскіе рисунки Археологическому Обществу въ Мо-

скв. Кромѣ того, Императорская Археологическая Коммисеїя ежегодно обогащаетъ Музей присылкой курганныхъ древностей, такъ что, для изученія и этого отдѣла, знакомство съ коллекціями Историческаго Музея дѣлается тоже необходимостью. Удобство для занятій вещественными памятниками старины соединяется тутъ съ возможностью пользоваться богатой библіотекой, въ составѣ которой своей полнотой выдается особенно отдѣлъ— «Rossica» *). Въ библіотекѣ особая круглая комната занята сочиненіями и вещами, принадлежавшими покойному Достоевскому. Музеемъ изданъ каталогъ коллекцій и описаніе русскихъ монетъ, составленное хранителемъ Орѣшниковымъ.

Можно надѣяться вообще, что Историческій Музей со временемъ не только дастъ богатый матеріалъ спеціалистамъ, ученымъ и художникамъ, но и для массы оживитъ интересъ къ знакомству съ родной стариной, изученіе которой откроетъ ей народный творческій духъ, воплощенный уже и въ собранныхъ тамъ коллекціяхъ, представляющихъ поэтому драгоцѣнное отъ нашихъ предковъ наслѣдство, которое будетъ собирать и сберегать Историческій Музей для грядущихъ поколѣній.



Изъ Рязанскаго Евангелія XIV в.
Tiré de l'Evangile de Riazan du XIV s.

*) Число томовъ всей библіотеки доходитъ до 180.000



V Koreneff, lith. Печ. при Имп. Общ. Поощр. Худ. Ed. Bry, imp.

А. ВАНЪ ДЭЙКЪ.
«Голова ребенка»
(въ галл. Св. Марка въ Римѣ)

A. VAN DYCK.
«Tête d'enfant»
(gal. St. Marco a Rome)

АНТОНИСЪ ВАНЪ ДЭЙКЪ (1599—1641.

статья Н. Ө. СЕЛИВАНОВА

(Окончаніе.

V.

Возвращеніе въ Нидерланды (1626—1632).

ВОЗВРАЩЕНІЕ на родину не порадовало ванъ Дэйка. Въ его отсутствіе умеръ его отецъ, оставивъ свое имущество сильно разстроеннымъ. Едва ли наслѣдство, полученное ванъ Дэйкомъ, не состояло изъ одного лишь обязательства написать даромъ образъ для церкви монастыря доминиканскихъ монахинь, которыя ухаживали за его отцомъ во время болѣзни. Къ этому времени относится цѣлый рядъ картинъ на религіозные сюжеты, изъ которыхъ я остановлюсь на двухъ, составляющихъ не только лучшія страницы въ творчествѣ нашего художника—въ этомъ родѣ живописи, но одни изъ лучшихъ памятниковъ фламандскаго искусства. Первая изъ нихъ: «Поднятіе креста» — находится въ церкви Notre Dame въ Courtray. Крестъ, на которомъ только что пригвожденъ палачами Христосъ, занимаетъ всю длину картины. Палачи поднимаютъ Крестъ, чтобы укрѣпить его въ заранѣе приготовленной ямѣ. Около нихъ всадникъ на бѣломъ конѣ, близъ одного изъ палачей—собака. Небо покрыто темными тучами. Невозможно передать перомъ то выраженіе, которое придалъ художникъ лицу Спасителя. Оно полно безконечной грусти, въ поднятыхъ къ небу глазахъ—какъ бы призывъ къ Богу противъ человѣческой несправедливости. Тѣло Христа бѣлымъ пятномъ выдѣляется на темномъ фонѣ Креста. Черные волосы на головѣ и бородѣ сильно оттѣняютъ блѣдность лица. Фигуры палачей—прямая противоположность полной Божественной красоты и достоинства фигуръ Спасителя. Картина производитъ не только сильное, но прямо потрясающее впечатлѣніе. Это сила Рубенса, но смягченная облагораживающимъ вліяніемъ старыхъ итальянцевъ. Это Рибейра—но безъ его крайно-

A. van-Dyck (1599—1641), par N. Th. Selivanoff. (Suite et fin).

стей, безъ его подчеркиванія жестокости мученій. Другая картина, столь же поразительная по силѣ,—это «Распятіе» (ванъ Дэйкъ оставилъ много картинъ на этотъ сюжетъ), нынѣ принадлежащее коллекціи Ше-дэстъ-Анжа. Было бы очень любопытно сопоставить четыре,—на мой взглядъ, самыхъ сильныхъ—изображенія Распятія: ванъ Дэйка, Рибейры, Мурилльо и Веласкеза (послѣднія три въ музеѣ Прадо). Самостоятельно трактуя одно и то же явленіе, они достигаютъ одинаковой силы впечатлѣнія совершенно различными средствами. Не разсчитывая возвращаться болѣе къ религіознымъ картинамъ нашего художника (оговариваюсь еще разъ: моя задача—дать краткій біографическій очеркъ, а не изложить все творчество ванъ



«Невѣріе Св. Ѳомы», № 607 въ Имп. Эрмитажѣ. — «L'incrédulité de St Thomas», à l'Ermitage Impérial.

Дэйка), я перейду къ картинамъ на религіозные сюжеты, украшающимъ галлерею нашего Эрмитажа.

Величайшимъ изъ нихъ является «Невѣріе апостола Ѳомы». Это свободное воспроизведеніе срединной части триптика Рубенса, который теперь хранится въ Антверпенскомъ музеѣ. Іисусъ Христосъ, съ бѣлой драпировкой, спустившейся съ его плечъ, стоитъ, повернувшись вправо и показывая гвоздиныя язвы на своихъ дланяхъ — наклонившемуся и удивленно разставившему свои руки св. Ѳомѣ; позади св. Ѳомы стоятъ, взирая на Спасителя, двое другихъ его учениковъ. Налѣво въ фонѣ, черезъ открытое окно горницы, виденъ кусокъ неба. Фигуры поколѣнныя.

Въ картинѣ несомнѣнно чувствуется вліяніе Рубенса, особенно въ изображеніи головы ученика, стоящаго непосредственно сзади св. Ѳомы, но Христосъ нарисованъ тоньше, чѣмъ обыкновенно у Рубенса. Пропорціональность частей тѣла и его превосходная моделировка, общее благородство типа, чудное выраженіе кроткой снисходительности, не лишенной однако горечи,—несомнѣнно ставятъ это изображеніе Христа-Спасителя на одно изъ первыхъ мѣстъ въ искусствѣ. Фигуры учениковъ превосходны. Св. Ѳома, полный удивленія, соединеннаго съ страхомъ, наклонившись, внимательно разсматриваетъ раны на дланяхъ Спасителя. Одинъ изъ учениковъ, какъ бы не вѣрящій своимъ глазамъ, пристально вглядывается въ лицо Спасителя. Другой, старикъ, какъ бы не видитъ происходящаго—его мысли въ недалекомъ прошломъ, и тяжкомъ, и радостномъ въ то же время... Въ техническомъ отношеніи можно развѣ сдѣлать одно замѣчаніе, что одежды учениковъ написаны нѣсколько небрежно.

Самымъ капитальнымъ произведеніемъ ванъ Дэйка въ нашемъ Эрмитажѣ считается, однако, «Св. Семейство», извѣстное подъ названіемъ «Божія Матерь съ куропатками». Содержаніе ея слѣдующее: налѣво Пресвятая Дѣва, въ розовой туникѣ и голубой мантіи, сидитъ на камнѣ подъ яблоней, поддерживая стоящаго у нея на колѣняхъ нагого Младенца Христа. Какъ Она, такъ и ея Сынъ любуются на группу младенца Іоанна Крестителя и семи малютокъ—ангеловъ, которые направо рѣзвятся, составивъ изъ себя хороводъ. Позади Богородицы, слѣва, полулежитъ, облокотившись на камень, св. Іосифъ, погруженный въ размышленіе, а справа высится цвѣтущій кустъ подсолнечника. У ногъ Богоматери лежитъ на землѣ кисть винограда и нѣсколько другихъ плодовъ, а надъ нею сидитъ на вѣткѣ яблони попугай. Надъ группой св. Іоанна и ангеловъ летятъ въ воздухѣ три куропатки. Вліянія Рубенса почти не чувствуется въ этой превосходной картинѣ. Вся композиція носитъ чисто итальянскій характеръ и группа ангеловъ написана въ духѣ Тиціана и Павла Веронеза. Это, впрочемъ, не ангелы, а группа амуровъ, отличающихся чрезвычайной миловидностью, но ли-



«Богородица съ куропатками», № 603 въ Имп. Эрмитажѣ. — «La Vierge aux perdrix», à l'Ermitage Impérial.

шенныхъ той силы, которую умѣлъ имъ придавать Рубенсъ. Младенецъ Христосъ—это тоже маленькій амуръ, весело смотрящій на танцы и какъ бы стремящійся принять въ нихъ участіе. Типъ Богоматери полонъ благородства, красоты и спокойнаго величія; послѣднее отчасти достигается ея крупными размѣрами—особенность большинства религіозныхъ картинъ нашего художника. Но это красота земная, чуждая вдохновенной, Божественной красоты итальянскихъ Мадоннъ Возрожденія. Колоритъ картины теплый, но, къ сожалѣнію, она нѣсколько потемнѣла. Аксессуары написаны съ большимъ искусствомъ и тщательностью. Въ общемъ картина замѣчательно гармонична и производитъ ласкающее взоръ впечатлѣніе.

Очень интересны: эскизъ картины «Тайная вечеря»—совершенно въ Рубенсовскомъ вкусѣ и писанный гризалью эскизъ большой картины «Спаситель, снятый со Креста». Сама картина находится теперь въ Антверпенскомъ музеѣ и была написана для главнаго алтаря церкви Бегинскаго монастыря въ Антверпенѣ. Оплакиваніе тѣла Христова не разъ служило ванъ Дэйку темой для его религіозныхъ картинъ. Картина на этотъ сюжетъ Антверпенскаго музея—считается одной изъ лучшихъ.

Наконецъ, послѣдняя картина на религіозный сюжетъ, находящаяся въ Эрмитажѣ,—это св. Себастіанъ. Налѣво подъ деревомъ полулежитъ св. Себастіанъ, привязанный къ дереву. Нагое тѣло его пронзено стрѣлами, у ногъ — латы. Направо два ангела: одинъ вынимаетъ стрѣлу изъ раны на груди святого, а другой развязываетъ веревку на его лѣвой ногѣ. Не видя надписи, эту картину нельзя не принять за произведеніе Рубенса. Нагое тѣло святого написано сочно и сильно. Художникъ блеснулъ серьезнымъ изученіемъ анатоміи, но святого Севастьяна на картинѣ нѣтъ—есть только юноша атлетическаго сложенія, красивый пропорціональностью частей своего тѣла. Любопытно, что къ изображенію св. Севастьяна ванъ Дэйкъ обращался не разъ. Картина Эрмитажа составляетъ повтореніе, съ нѣкоторыми измѣненіями,—картины Луврскаго музея. Въ Мюнхенской Пинакотекѣ есть двѣ картины, представляющія св. Севастьяна. На первой изъ нихъ святой изображенъ въ моментъ, когда солдаты привязываютъ его къ дереву. Несмотря на поднятыя къ небу очи, никакого религіознаго одушевленія въ фигурѣ святого нѣтъ; но за то тѣло написано съ рѣдкимъ совершенствомъ и превосходно—по своему серебристому колориту. На второй картинѣ того же собранія, необыкновенно крупныхъ размѣровъ палачъ привязываетъ святого къ дереву, въ то время, какъ другіе заняты приготовленіями къ казни; что̀ поражаетъ въ этой картинѣ, это—необыкновенная красота святого: ничего красивѣе его ванъ Дэйкъ не создавалъ.

Не радостно, однако, жилось ванъ Дэйку на родинѣ. Кромѣ уже указаннаго имущественнаго положенія, несомнѣнно крайне тяжко отзывавшагося на

впечатлительной натурѣ нашего художника, у него установились не вполнѣ дружественныя отношенія съ мѣстными художниками. Избалованный вниманіемъ къ себѣ художниковъ итальянскихъ, онъ не могъ мириться съ положеніемъ только терпимаго человѣка. Сверхъ того, и заказовъ для его рѣдкой трудоспособности—на родинѣ было мало, и въ концѣ 1627 года онъ рѣшился попытать счастья въ Англіи. Пріѣхавъ въ Лондонъ, онъ остановился у своего стараго знакомаго Geldorp'a, бывшаго художника, но затѣмъ сдѣлавшагося торговцемъ картинами. Тотчасъ послѣ пріѣзда онъ отправился къ знакомой ему по Италіи леди Арундель, мужъ которой, какъ я говорилъ выше, оставилъ добрую память въ исторіи искусствъ. Онъ чрезвычайно обласкалъ ванъ Дэйка, заказалъ ему портретъ свой и своей жены, но существенной протекціи оказать не могъ, такъ какъ былъ во враждебныхъ отношеніяхъ съ всесильнымъ тогда герцогомъ Букингамомъ, а только протекція послѣдняго могла доставить ему доступъ къ королю. Придворными художниками въ то время были Cornelius Jansen и Daniel Mjtens и, несмотря на то, что оба они обладали довольно умѣренными талантами, король видимо былъ ими доволенъ и никакого желанія мѣнять своего придворнаго живописца не выказывалъ. Ванъ Дэйку оставалось одно—вернуться на родину, что онъ и сдѣлалъ въ томъ же 1627 году.

Изъ его работъ на родинѣ къ этому времени относятся между прочимъ: «Св. Августинъ» (для Jansenius'a), «Спаситель на крестѣ» и знаменитая «Божія Матерь съ вкладчиками» (Vierge aux donateurs)—одно изъ лучшихъ его произведеній, о которомъ я уже вскользь упоминалъ выше. Къ той же эпохѣ относятся портреты, нынѣ находящіеся въ Луврѣ, и нѣсколько картинъ на миѳологическіе сюжеты. Такъ какъ въ этомъ родѣ работъ нашего художника я еще не упоминалъ, то позволю себѣ сказать о нихъ нѣсколько словъ. Въ нашемъ Эрмитажѣ ихъ нѣтъ. Болѣе интересны: «Даная»—Дрезденской галлереи; «Діана и Эндиміонъ, застигнутые Сатиромъ»—музея Прадо въ Мадридѣ; «Пьяный Силенъ» — Брюссельскаго музея; «Рено и Армида»—Луврскаго музея. Силенъ написанъ подъ непосредственнымъ вліяніемъ Рубенса и чрезвычайно напоминаетъ его «Силена»—Мюнхенской Пинакотеки. Хотя ученикъ и смягчаетъ чрезмѣрно развитую мускулатуру и физическое уродство миѳическихъ героевъ своего учителя, но и въ его Силенѣ черезчуръ много мяса. Колоритъ послабѣе, но все-таки очень хорошъ и ярокъ. «Даная», наоборотъ, вся проникнута Тиціаномъ. Типъ Данаи не итальянскій, а итальянизированный голландскій, но она чрезвычайно красива, и лицомъ, и тѣломъ. Послѣднее написано сочно и колоритно. Амуръ, сидящій у ногъ Данаи, очень изященъ и миловиденъ. Но какъ ни красивы миѳологическія картины ванъ Дэйка, онъ видимо не чувствовалъ себя дома въ этомъ жанрѣ живописи. Какъ крупный мастеръ,

онъ не умѣлъ ихъ плохо рисовать, но особой силы и оригинальности въ нихъ все-таки нѣтъ.

Возвращаюсь къ бiографическимъ даннымъ ванъ Дэйка. Въ Антверпенѣ онъ прожилъ до 1630 года. Въ этомъ году онъ былъ приглашенъ въ Гаагу, чтобы сдѣлать портреты Фридриха-Генриха—штадтъ-гальтера Голландiи, его жены Эмилiи Сольмсъ и ихъ дѣтей. По всей вѣроятности, ему были заказаны еще и другiя картины, такъ какъ въ 1703 году, при продажѣ коллекцiи штадтъ-гальтера, въ каталогѣ было поименовано нѣсколько картинъ ванъ Дэйка. Въ слѣдующемъ году ванъ Дэйку удалось написать портретъ съ королевы Марiи Медичи, бѣжавшей въ ночь съ 18 на 19 iюля 1631 года изъ Компьенскаго замка и съ торжествомъ встрѣченной сначала въ Брюсселѣ, а потомъ въ Антверпенѣ. Много портретовъ написано было нашимъ художникомъ и съ лицъ королевской свиты. Но предполагавшiйся большой заказъ цѣлой серiи картинъ изъ жизни Генриха IV почему-то не состоялся.

Глава VI.

Ванъ Дэйкъ какъ граверъ. Отъѣздъ въ Англiю.

Казалось бы, что масса картинъ, нарисованныхъ ванъ Дэйкомъ, должна была поглощать все его время,—между тѣмъ его трудолюбiе и быстрота въ работѣ заставили его еще принять на себя колоссальное предпрiятiе: издать въ гравюрахъ портреты знаменитыхъ его современниковъ. Возможно, что первоначальная идея этого труда была дана ванъ Дэйку—извѣстнымъ и несчастнымъ граверомъ Лукою Форстерманомъ, на исторiи жизни котораго, полной драматизма, я не могу останавливаться, такъ какъ и безъ того мой очеркъ принимаетъ размѣры болѣе обширные, чѣмъ бы то было желательно. Поэтому я прямо перехожу къ такъ-называемой «иконографiи» ванъ Дэйка, заключающей въ себѣ сто портретовъ. Изданiе ихъ было поручено нѣкоему Мартину ванъ Эндену, который былъ въ 1630—1631 гг. зачисленъ въ списки гильдiи Св. Луки въ качествѣ торговца картинами. Но расходъ по изданiю, какъ это видно изъ одной о немъ публикацiи, принялъ на себя ванъ Дэйкъ. Для переведенiя на мѣдныя доски оригинальныхъ моделей, имъ были приглашены лучшiе калькографы того времени, какъ, напр.: P. Iode, Vorsterman, Paul Pontius, и другiе, которымъ было вмѣнено въ обязанность—точно слѣдовать оригиналамъ. Но ванъ Дэйкъ не ограничивался выборомъ лучшихъ оригиналовъ и наблюденiемъ за работой другихъ. Онъ награвировалъ самъ нѣсколько досокъ. Ни одна гравюра не выпускалась въ свѣтъ безъ того, чтобы нашъ художникъ лично не провѣрилъ безусловную точность ея съ оригиналомъ. Вся коллекцiя, выпущенная М. ванъ денъ Энденомъ, заключаетъ въ себѣ 99 портретовъ, изъ которыхъ

два офорта—самого ванЪ Дэйка. Изданіе вышло не сразу и, когда инищіаторЪ его окончательно переселился вЪ Англію, онЪ все продолжалЪ слѣдить за изданіемЪ, которое повидимому прекращено было только послѣ его смерти. МнѢ, само собою разумѢется, не приходится входить вЪ подробное разсмотрѢніе всѢхЪ этихЪ эстамповЪ. Достаточно сказать, что вЪ нихЪ видна рука такого же крупнаго мастера, какЪ и вЪ его живописныхЪ работахЪ,—невзирая на разницу техники той и другой. Его наблюденіе за исполненіемЪ было такЪ внимательно и серьезно, что, смотря на эти гравюры, можно думать, что онЪ принадлежатЪ самому ванЪ Дэйку.

ВЪ это время состояніе дѢлЪ вЪ Англіи измѢнилось. Рука убійцы злодѢйски прекратила дни герцога Букингама и покровитель и другЪ ванЪ Дэйка, лордЪ Арундель, сдѢлался ближайшимЪ и довѢреннымЪ лицомЪ короля. Положеніе художника нашего на родинѢ продолжало быть неопредѢленнымЪ и онЪ, конечно, воспользовался первой возможностью уѢхать отЪ не умѢвшихЪ или не хотѢвшихЪ его цѢнить соотечественниковЪ. ПрибывЪ вЪ Англію, ванЪ ДэйкЪ былЪ принятЪ королемЪ Карломь I сЪ большимЪ вниманіемЪ. Король хотѢлЪ было купить ему домЪ, но это предположеніе почему-то не осуществилось, и ему было отведено помѢщеніе вЪ бывшемЪ монастырѢ «черныхЪ братьевЪ», расположенномЪ на берегу Темзы, который былЪ чѢмЪ-то вродѢ страннопріимнаго дома для художниковЪ. Это было зданіе сЪ высокими комнатами, громадными корридорами и прекраснымЪ садомЪ. КромѢ того, вЪ распоряженіе художника былЪ предоставленЪ дачный домЪ—вЪ графствѢ КентЪ. Для ванЪ Дэйка началась кратковременная пора его наибольшей земной славы. КарлЪ I любилЪ искусство. Оставляя вЪ сторонѢ его качества какЪ правителя Англіи, нельзя не признать, что вЪ личныхЪ отношеніяхЪ это былЪ человѢкЪ, умѢвшій быть не только обаятельно любезнымЪ, но и искреннимЪ, вѢрнымЪ другомЪ. Тонко понимая искусство, онЪ имѢлЪ особую слабость кЪ живописи. РѢдко образованный по своему времени, онЪ обладалЪ крупнымЪ природнымЪ умомЪ и способностью кЪ критикѢ. Любя удовольствія, можетЪ быть болѢе чѢмЪ слѢдовало, онЪ не жалѢлЪ издержекЪ для удовлетворенія своихЪ желаній. Высоко цѢня достоинства своего королевскаго сана, важный и величественный вЪ оффиціальной жизни, онЪ умѢлЪ быть простымЪ и доступнымЪ сЪ людьми, которыхЪ онЪ кЪ себѢ приближалЪ. Изящный, свѢтски образованный ванЪ ДэйкЪ, также любившій и искусство, и широкую жизнь, ученикЪ тонкаго дипломата и одного изЪ самыхЪ блестящихЪ людей своего времени—Рубенса, не могЪ не понравиться сразу Карлу I. НедаромЪ за нимЪ было прозвище художника-рыцаря. И, дѢйствительно, до конца жизни король былЪ не только покровителемЪ, но и другомЪ художника, любилЪ лично слѢдить за его работами.

Прежде всего король поручилъ ванъ Дэйку нарисовать свой портретъ въ ростъ, а затѣмъ портретъ королевы—поясной. Потомъ былъ написанъ семейный портретъ, нынѣ находящійся въ Виндзорскомъ замкѣ. Этотъ портретъ интересенъ не только по своему исполненію, но по нѣкоторымъ особенностямъ его фактуры. Прежде всего фонъ его настолько теменъ, что можно думать, что это произведеніе итальянскаго художника. Въ небѣ не видно ни клочка лазури, есть одни сѣрые и оранжевые оттѣнки только что закатившагося солнца. Воздухъ тяжелый, наполненный дымкой тумана. Желтое платье королевы Генріэтты и широкій бѣлый воротникъ герцога Іоркскаго — являются въ картинѣ свѣтлыми пятнами, но гармонія этихъ сѣрыхъ тоновъ изумительна. Портретовъ Карла I ванъ Дэйкъ написалъ—19, а королевы, если не ошибаюсь,—17 (Гюнфрей значительно увеличиваетъ это число). Кромѣ того, еще нѣсколько портретовъ дѣтей короля. Въ нашемъ Эрмитажѣ есть портретъ Карла I и королевы Генріэтты-Маріи. Портреты эти заказаны были самимъ королемъ для подарка лорду Вальполю, но, къ сожалѣнію, они не относятся къ числу лучшихъ его произведеній. Король остался ими не доволенъ и уменьшилъ плату за нихъ съ 50 на 40 фунтовъ стерлинговъ. Какъ правильно замѣчаетъ нашъ Эрмитажный каталогъ, въ портретѣ королевы—руки и нѣкоторые аксессуары писаны видимо кѣмъ-либо изъ учениковъ. Изъ портретовъ Карла I и членовъ его семьи—самыми выдающимися нужно считать: семейный портретъ, хранящійся въ Виндзорскомъ замкѣ, конный портретъ Карла I въ Луврскомъ музеѣ и портретъ дѣтей короля въ Туринскомъ музеѣ. Для перваго портрета, вѣроятно, позировали и самъ король, и вся его семья. Для наиболѣе блестящаго исполненія этого перваго семейнаго портрета, художникъ очевидно приложилъ всѣ усилія, и, дѣйствительно, по тонкости письма, онъ—одно изъ лучшихъ созданій ванъ Дэйка. Остальные портреты, по всей вѣроятности, написаны не съ натуры, хотя частыя посѣщенія короля и давали художнику возможность исправлять то̀, что̀ было написано на память.

Хронологически установить, когда именно какой портретъ написанъ,—представляется весьма затруднительнымъ. Подписи художника и даты встрѣчаются на портретахъ сравнительно очень рѣдко, а въ 9-ть лѣтъ жизни въ Англіи ванъ Дэйкъ написалъ до 350 портретовъ и картинъ, которые почти всѣ сохраняются въ Англіи и, въ большинствѣ случаевъ, въ каталогахъ нѣтъ именъ лицъ, съ которыхъ они написаны. Не входя въ подробное разсмотрѣніе большинства портретовъ нашего художника, я остановлюсь только на портретахъ нашего Эрмитажа. Этого совершенно достаточно, чтобы получить ясное представленіе о талантѣ ванъ Дэйка—какъ портретиста. Кромѣ уже указанныхъ портретовъ (Карла I, королевы Генріэтты, Елизаветы

бранть, Сусїаны Даурмань, мужского и женскаго), каталогъ даетъ описанїе 19 подлинныхъ портретовъ, принадлежащихъ кисти нашего художника, и четырехъ находящихся подъ сомнѣнїемъ: изъ нихъ, по всей вѣроятности, два — копїи, а два — принадлежатъ кисти одного изъ ближайшихъ его учениковъ Петера Лели. Описанїе всѣхъ этихъ портретовъ завело бы насъ слишкомъ далеко. Мы остановимся поэтому на самыхъ выдающихся. Удивительны по



«Портретъ Вильгельма II Нассаускаго», № 611 въ Имп. Эрмитажѣ. — «Portrait de Guillaume II de Nassau», à l'Ermitage Impérial.

красотѣ портреты двухъ юношей: Вильгельма II Нассаускаго и лорда Филиппа Уортона. Послѣднїй изъ нихъ написанъ въ 1632 году, время же исполненїя перваго неизвѣстно, но несомнѣнно, что это одно изъ послѣднихъ произведенїй ванъ Дэйка. Принцъ родился въ 1626 году, а на портретѣ онъ является мальчикомъ лѣтъ 13—14-ти; слѣдовательно, онъ писанъ около 1640 г. Что особенно дорого въ этомъ портретѣ, это—необыкновенная тщатель-

ность отдѣлки, рѣдко встрѣчающаяся въ работахъ послѣднихъ лѣтъ жизни художника. Очевидно, ванъ Дэйкъ хотѣлъ отличиться предъ королемъ Карломъ I, заказавшимъ ему этотъ портретъ. Въ обоихъ портретахъ, кромѣ превосходной лѣпки головъ и благородства стиля,—удивительно выписаны детали: латы на Вильгельмѣ II и лиловый кафтанъ и желтый плащъ Филиппа Уортона—это верхъ совершенства. Далеко не такъ хорошъ портретъ



«Портретъ сэра Уортона», № 616 въ Имп. Эрмитажѣ» — «Portrait de sir Wharton», à l'Ermitage Impérial.

двухъ дѣвочекъ, Елизаветы и Филадельфіи, — сестеръ Филиппа Уортона. Написанъ онъ, судя по подписи, въ 1640 г. Въ немъ видна не только нѣкоторая небрежность кисти, но и грѣхи противъ законовъ перспективъ. Къ числу превосходнѣйшихъ портретовъ не только Эрмитажнаго собранія, но и когда-либо написанныхъ ванъ Дэйкомъ, принадлежитъ портретъ Яна-ванъ-деръ Воувера. По силѣ экспрессіи характернаго лица, по лѣпкѣ головы и изяществу

фактуры,—это рѣдкое произведенiе. Всякая мелочь, всякая деталь на мѣстѣ, написана съ изумительной точностью, и вполнѣ гармонируетъ съ общимъ тономъ картины. Изъ группъ заслуживаетъ самаго серьезнаго вниманiя—«семейный портретъ». Эта картина неправильно считалась за портретъ художника Снейдерса и его жены. Портретъ написанъ подъ сильнымъ влiя-



«Семейный портретъ», № 627 въ Имп. Эрмитажѣ. — «Portrait de famille» à l'Ermitage Impérial.

нiемъ Рубенса и отличается крупными достоинствами. Несмотря на высокое художественное достоинство другихъ портретовъ, я, по условiямъ мѣста, останавливаться на нихъ не могу и, сославшись еще на два—сэра Томаса Челонера и Антверпенскаго медика Лазаря Магаркейсюса, перехожу къ краткому описанiю послѣднихъ лѣтъ жизни ванъ Дэйка.

VIII.

Послѣдніе годы жизни ванъ Дэйка.

Въ 1634 г. ванъ Дэйкъ возвратился въ Антверпенъ, гдѣ пробылъ болѣе года. Съ точностью неизвѣстна цѣль этой поѣздки. Вѣроятно, его присутствіе было необходимо для наблюденія за изданіемъ его иконографіи; заслуживаетъ также вниманія и то предположеніе, что онъ хотѣлъ помочь своему учителю и другу Рубенсу, сильно страдавшему отъ подагры и обязанному дѣлать эскизы и руководить художественными работами, устройствомъ тріумфальныхъ арокъ для торжественнаго въѣзда въ Антверпенъ кардинала Инфанта, который и состоялся 17-го апрѣля 1635 г. Изъ работъ этой эпохи въ высшей степени любопытенъ—портретъ Корнелія



«Портретъ сэра Т. Челонера», № 620 въ Имп. Эрмитажѣ. — «Portrait de sir Th. Chaloner», à l'Ermitage Impérial.



«Портретъ медика Л. Магаркейсюса», № 632 въ Имп. Эрмитажѣ. «Portrait du médecin L. Magarkeysus», à l'Ermitage Impérial.

ванъ-деръ Хессейна *), «artis pictoriae amator'a», какъ онъ названъ на эстампѣ, гравированномъ Павломъ Понтіусомъ. Въ это время ярко взошла звѣзда великаго Рембрандта (онъ родился въ 1607 г.) и произвела громадный переворотъ въ голландскомъ искусствѣ. Несомнѣнно, произведенія Рембрандта очень интересовали ванъ Дэйка, и ему захотѣлось помѣряться силами съ восходящимъ свѣтиломъ. Портретъ Хессейна написанъ совершенно въ Рембрандтовскомъ стилѣ и, какъ утверждаютъ его очевидцы, ни въ чемъ не уступаетъ лучшимъ портретамъ великаго голландца—первой манеры его письма. Гдѣ этотъ портретъ теперь — я не знаю, но въ Брюсселѣ есть его этюдъ гризалью, хранящійся въ коллекціи графа Дюбусъ-де-Гизиньи. Къ этому же времени относятся: знаменитый портретъ Нассау-Зигена,

*) Портретъ этотъ долго слылъ подъ именемъ портрета Гаспара Геваертса, но гравюра Понтіуса указываетъ настоящее его имя.

портреты Маріи Лотарингской, принцевъ Каринïанъ, «Снятïе со креста» и друг. картины.

Въ 1635 г. ванъ Дэйкъ возвратился въ Англію, гдѣ его съ нетерпѣніемъ ожидала англійская аристократія, такъ какъ всякій желалъ имѣть портретъ его работы. Несомнѣнно, это былъ періодъ наиболѣе производительный въ жизни нашего художника, но одному выполнить ту массу портретовъ, которые онъ написалъ въ эти пять, шесть лѣтъ,—очевидно, было не подъ силу никакому таланту. По тогдашнему обычаю, которому слѣдовалъ и великій Рубенсъ, художникъ прибѣгалъ къ помощи учениковъ, оставляя за собою только окончательную отдѣлку. Но, когда было нужно, онъ работалъ картину самъ съ начала до конца, и тогда выходили такія изъ ряда вонъ выходящія произведенія, какъ выше указанный портретъ Вильгельма II Нассаускаго. Къ непосильной работѣ присоединилась—и широкая жизнь, медленно, но вѣрно подтачивавшая здоровье художника. Обдумать картину, выносить въ душѣ образъ, созданный фантазіей,—не было уже времени. О новыхъ путяхъ нечего было и думать. Двѣ картины, хранящіяся нынѣ въ королевскомъ Букингамскомъ дворцѣ въ Лондонѣ: «Мистическое обрученіе св. Екатерины Александрійской» и «Христосъ, исцѣляющій больныхъ»—являются яркимъ тому доказательствомъ: напрасно искать въ нихъ былого вдохновенія—даже того благородства типовъ, которымъ такъ славенъ ванъ Дэйкъ, въ нихъ уже нѣтъ. Типы ординарны и безжизненны; краски хороши, но онѣ не спасаютъ картину. То же нужно сказать о картинахъ, находящихся въ Національной галлереѣ (недавно перенесенныхъ изъ дворца Hampton-Court): «Самсонъ и Далила» и «Амуръ и Психея». Въ первой, Далила какая-то сонливая, лишенная всякаго движенія. На двухъ собственныхъ портретахъ ванъ Дэйка, относящихся къ этому времени (одинъ изъ нихъ въ Лондонѣ), видно, какую тяжелую руку наложило на него время. Молодой, еще не достигнувшій 40 лѣтъ, человѣкъ изображенъ съ потускнѣвшими глазами, красными усталыми вѣками, ввалившимися щеками, съ худымъ, точно изможденнымъ тѣломъ. Сравните этотъ портретъ съ портретомъ музея Prado и вы поразитесь происшедшей съ художникомъ перемѣной.

Пословица: ищите женщину—оказалась справедливой и по отношенію къ нашему художнику. Преждевременно состарила его любовь къ Маргаритѣ Лемонъ. Портретъ ея сохранился и находится теперь въ Лондонской Національной галлереѣ. Она очень красива, но эта красота—не величественная, а шаловливая, граціозная и... неотразимая. Ея большіе каріе глаза опущены длинными рѣсницами, носикъ небольшой, очень красивой формы, ротъ и подбородокъ превосходны, точно также, какъ и шея. Фигура идеальная. Несмотря на свою отчаянную репутацію, въ этой женщинѣ много изящной граціи и,

пожалуй, скромности, но это — натура страстная, чувственная, не знающая границъ, разъ страсть ее захватила. Этотъ портретъ одинъ изъ лучшихъ женскихъ портретовъ ванъ Дэйка. Связь съ Lemon художникъ отнюдь не скрывалъ, — она была извѣстна и королю, который, дабы остепенить безмѣрно увлекшагося художника, жегшаго свѣчу съ двухъ концовъ, рѣшился его женить. Выборъ палъ на молодую дѣвушку — изъ извѣстной злосчастной семьи лордовъ Рутвеновъ. Несмотря на страшное сопротивленіе M. Lemon, бракъ ванъ Дэйка состоялся, по всей вѣроятности, въ самомъ началѣ 1640 г. Онъ не принесъ счастья молодымъ супругамъ. Здоровье ванъ Дэйка было расшатано въ конецъ. Съ упадкомъ силъ уменьшались и средства, такъ какъ художникъ жилъ только своей кистью. А привычки были пріобрѣтены широкія, постоянныя общенія съ дворомъ и лондонской знатью требовали крупныхъ издержекъ, такъ какъ ванъ Дэйкъ хотѣлъ держаться на равной ногѣ съ милліонерами-лордами. Кошелекъ его покровителя, короля, въ это время былъ сильно истощенъ, хотя онъ и помогалъ художнику по мѣрѣ возможности. Съ отчаянія, художникъ отдался въ руки разныхъ проходимцевъ алхимиковъ — искателей философскаго камня, которые обирали у него его послѣднія деньги. Онъ пробовалъ съѣздить въ Парижъ за заказами, но безуспѣшно, — отъ великаго ванъ Дэйка осталась одна слабая тѣнь. 1-го декабря 1641 года у него родилась дочь, а 9-го декабря того же года его не стало. Онъ былъ похороненъ въ церкви св. Павла, но чрезъ четверть вѣка соборъ сгорѣлъ и могила его была разрушена. Его дочь тоже не нашла счастья въ жизни, какъ и ея мать.



Ознакомившись съ біографическими данными изъ жизни ванъ Дэйка, мы должны попробовать опредѣлить его мѣсто въ исторіи искусства. Кажется страннымъ, какъ мало вниманія удѣлено до сихъ поръ историками искусства — этому выдающемуся художнику. Вопросъ о количествѣ его произведеній совершенно не разработанъ, и, хотя одинъ изъ позднѣйшихъ его біографовъ Гюнфрей и пробуетъ дать подробный списокъ его художественныхъ работъ, но этотъ списокъ составленъ, какъ я уже говорилъ, безъ достаточнаго критическаго анализа и потому не имѣетъ никакой цѣнности. Единственной болѣе подробной книгой о нашемъ художникѣ, нужно признать вышеуказанную — Michiels'a, но и она отнюдь не можетъ считаться вполнѣ удовлетворительной, въ ней не мало даже фактическихъ ошибокъ, на что своевременно указали ея критики. При такихъ условіяхъ невозможно оцѣнить все значеніе ванъ Дэйка для искусства, весь, такъ сказать, объемъ его творчества. Насколько вообще неправиленъ и подчасъ страненъ взглядъ на художника — это можно видѣть изъ того, что одинъ изъ извѣстныхъ францyз-

скихъ критиковъ утверждаетъ, что не будь Рубенса—нашъ художникъ былъ бы однимъ изъ нынѣ совершенно забытыхъ второстепенныхъ мастеровъ. Несомнѣнно, влiянiе Рубенса на ванъ Дэйка было громадно, онъ многимъ ему обязанъ, но простымъ «копiистомъ» своего великаго учителя—онъ никогда не былъ. Его талантъ, уступая таланту учителя въ блескѣ, такъ сказать, необузданности фантазiи, въ силѣ и мощности колорита, обладаетъ такими самобытными качествами, которыхъ напрасно искать у Рубенса: ванъ Дэйкъ тоньше и недаромъ прозванный художникомъ-рыцаремъ, онъ болѣе чувствителенъ и, пожалуй, даже меланхоликъ по природѣ. Онъ элегиченъ въ своихъ духовныхъ картинахъ, аристократиченъ въ своихъ портретахъ. Въ его душѣ есть такiя нѣжныя струны, которыхъ не было у Рубенса. «Недостаточно сказать, вѣрно замѣчаетъ Al. Michiels, что ванъ Дэйкъ былъ великимъ портретистомъ,—это банальное опредѣленiе, которое ничему не научаетъ, ничего не опредѣляетъ. Его портреты живутъ. Но эти величественные люди, эти изящныя женщины—живутъ не одной своей личной жизнью. Благородство ихъ лицъ и осанки, открытый, полный достоинства взоръ ихъ очей, все, чѣмъ мы такъ искренно въ нихъ восхищаемся,—источникъ всего этого нужно искать въ самомъ художникѣ, въ его поэтическомъ чувствѣ, въ его характерѣ; на нихъ лежитъ отблескъ его мысли, они дѣти его генiя, его безсмертное потомство. Природа давала ему линiи, формы, цвѣта,—онъ давалъ душу». Замѣчательно при этомъ, что придавая своимъ портретамъ извѣстное благородство стиля, ванъ Дэйкъ отнюдь не поступался портретнымъ сходствомъ—не прикрашивалъ свои оригиналы. Нѣтъ, онъ умѣлъ въ каждомъ позировавшемъ предъ нимъ человѣкѣ разсмотрѣть душу живую, отбросить все случайное, наносное, отмѣтить только самое существенное. Напримѣръ, рисуя Рубенса, онъ отбрасываетъ слабость его къ нѣкоторой внѣшней театральности, къ позѣ,—и что же, развѣ отъ этого проигрываетъ сходство? Напротивъ, портретъ вполнѣ ясно и ярко передаетъ намъ основныя черты характера изображаемаго имъ лица. Лучшую, наиболѣе блестящую характеристику Карла I Англiйскаго вы найдете на полотнахъ ванъ Дэйка. Такую способность «проникновенiя», способность одухотворенiя своего оригинала—имѣютъ только великiе мастера кисти. Нѣтъ и не можетъ быть спора, среди великихъ портретистовъ ванъ Дэйкъ занимаетъ почетное мѣсто.

Въ другихъ родахъ живописи онъ слабѣе, чѣмъ въ портретѣ. Тѣмъ не менѣе и въ религiозной живописи онъ сказалъ свое, вѣское, слово. Отчасти благодаря изученiю итальянскихъ мастеровъ, но главнымъ образомъ благодаря тонкому художественному вкусу (вѣдь и Рубенсъ изучалъ итальянцевъ Возрожденiя), онъ ослабилъ ту, такъ сказать, «фамильяризацiю» въ трактованiи этихъ сюжетовъ, которою такъ грѣшилъ великiй Рубенсъ.

Если его Мадонны и не обладаютъ идеальной красотой Мадоннъ знаменитыхъ итальянцевъ времени Возрожденія, за то онѣ отличаются такимъ благородствомъ стиля, котораго ни до, ни послѣ него не достигалъ ни одинъ фламандскій художникъ. Даже въ миѳологическихъ сюжетахъ, гдѣ онъ всегда оставался вѣрнымъ послѣдователемъ Рубенса, онъ смягчаетъ излишества своего учителя. Наконецъ, какъ офортистъ онъ оказалъ искусству крупныя услуги. Думаю, что этого болѣе чѣмъ достаточно для права ванъ Дэйка на торжественное признаніе его заслугъ и причисленіе его къ величайшимъ мастерамъ кисти. Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ глава цѣлой художественной школы. Исторія Англійскаго искусства должна начинаться съ ванъ Дэйка. Его вліяніе проходитъ въ ней красной нитью. Это можно прослѣдить и до нашихъ дней."



ИЗЪ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ
художника В. В. ВЕРЕЩАГИНА.

III.

Обращеніе Американцевъ въ общемъ оставляетъ впечатлѣніе того, что все, достигаемое у насъ такъ-называемымъ «воспитаніемъ», вѣрнѣе дрессировкою, у нихъ очень слабо развито. Напр., кланяться по нашему, т. е. низко сгибать голову впередъ, съ пришаркиваніемъ ногой, они совсѣмъ не умѣютъ, а когда пробуютъ продѣлывать нѣчто подобное, то выходитъ что-то очень неуклюжее, даже комичное. Снимать шляпу, болѣе или менѣе красиво жестикулировать руками—тоже не принято. Ихъ привѣтствіе состоитъ въ кивкѣ головою, съ движеніемъ ея скорѣе кверху чѣмъ книзу, и иногда взбрасываніе указательнаго пальца къ шляпѣ. Руку при встрѣчѣ жмутъ, но опять-таки не любятъ повторять рукопожатія, въ противность нашей экспансивной привычкѣ продѣлывать этотъ излюбленный маневръ по многу разъ. За то мужчины, и еще болѣе барыни, придерживаются при рукопожатіи моды иногда сильно оттягивать кисть руки книзу, а въ другое время — можетъ быть, на разстояніи нѣсколькихъ мѣсяцевъ — поднимать ее до груди, до шеи и даже до высоты лица.

Европейца, привыкшаго къ манерѣ передаванія вещей съ извиненіемъ за безпокойство, а въ послѣднее время, съ легкой руки французовъ, даже съ благодарностью за самый фактъ принятія,—должно шокировать то̀, что все не ломкое бросается, швыряется. Когда, напр., спрашиваютъ джентльмена, находящагося за стойкою гостинницы: «Нѣтъ ли писемъ?»—онъ не подастъ, а выкинетъ просимое, и только если изъ пачки кое-что пролетитъ дальше, чѣмъ слѣдуетъ, и шлепнется объ полъ, — послѣдуетъ нѣчто въ родѣ извиненія: «Oh! beg-pa!»—что̀ должно означать: «J beg your pardon», послѣ котораго проговорившій это уже со спокойной, со стороны вѣжливо-

Extrait du carnet de notes du peintre V. V. Verestschaguine.

сти, совѣстью, принимается или болтать съ сосѣдомъ или вышвыривать другимъ.

Что составляетъ въ Америкѣ настоящій nuisance, нѣчто въ родѣ общественной язвы, это всюду практикуемое... плеванье. На улицахъ оно не такъ непріятно, но въ домахъ, особенно въ столовыхъ комнатахъ, это такъ отвратительно, что европейцы, не бывшіе въ Соединенныхъ Штатахъ, не поймутъ удовольствія ихъ собрата, видящаго въ рукахъ американца носовой платокъ,—такъ распространена манера обходиться безъ него. Самыя безцеремонныя предупрежденія, самыя, по нашему, грубыя угрозы печатныя и публично выставленныя противъ этой неделикатной, на нашъ взглядъ, привычки—не помогаютъ.

Впрочемъ, это сравнительная мелочь; европейцу, думающему найти въ Америкѣ только хорошее, напр., въ смыслѣ сглаженія соціальнаго неравенства, такъ заѣвшаго общество Стараго Свѣта,—приходится порядочно разочароваться. Отношеніе капитала къ труду почти то же, что и въ Европѣ, а кулачество развито еще сильнѣе. Отдѣльныя попытки «оригинальныхъ» людей есть, и можетъ быть ихъ сравнительно болѣе, чѣмъ въ Европѣ, но перваго логическаго шага въ смыслѣ сглаженія гнета капитала, признанія за рабочимъ права на участіе въ барышахъ хозяина—не сдѣлано. Рабочій пользуется тамъ сравнительнымъ комфортомъ не потому, что стоитъ въ иныхъ условіяхъ къ нанимателю, чѣмъ въ Европѣ, а благодаря нѣкоторымъ, чисто паліативнымъ мѣрамъ, какъ, напр.,—высокому тарифу, стѣсненію эмиграціи и т. п. Если при этомъ взять во вниманіе, что ни въ какой другой странѣ не цѣнится такъ богатство и не презирается такъ бѣдность, неумѣніе сколотить капиталъ, то выйдетъ, что, при всемъ политическомъ равенствѣ, соціальная рознь между классами не меньше тамъ, чѣмъ въ Европѣ.

Слова: «очень умный», «талантливый», «знающій», имѣющія первенствующее значеніе у насъ,—не заключаютъ въ себѣ никакого очарованія для американца, цѣнящаго капиталъ превыше всего. Само собою разумѣется, я говорю объ общемъ правилѣ и исключенія широко допускаю.

Тотъ «нюхъ», который такъ помогаетъ предпріимчивымъ людямъ Европы, въ высокой мѣрѣ присущъ американцамъ. Въ Бельгіи, въ Брюсселѣ, мнѣ случилось встрѣтить инженера, бывшаго сотоварища знаменитаго американскаго богача Макея. Въ продолженіи многихъ лѣтъ они были неразлучны, не брезгая торговлею водкой, потомъ тѣмъ, другимъ, и наконецъ скупкою и продажею пріисковой земли. «Какъ это случилось,—сказалъ я ему, что вы только добились безбѣднаго существованія вашей семьи, поддерживаемаго неустаннымъ ежедневнымъ трудомъ, а бывшій товарищъ и компаніонъ вашъ теперь одинъ изъ богатѣйшихъ людей въ свѣтѣ?»—«Все

«нюхъ», отвѣчалъ онъ: у меня онъ былъ плохо развитъ, у него—необыкновенно. Возьмемъ для примѣра фактъ, послужившій поворотнымъ пунктомъ въ нашихъ карьерахъ, ему—къ обогащенію, мнѣ—къ возвращенію въ старую колею, занятіямъ инженера: у обоихъ насъ было по хорошему земельному участку, которые намъ предлагали продать. Я, хорошо подумавши, рѣшилъ не продавать и затратить нажитое на эксплуатацію, въ надеждѣ напасть на жилу, слѣды которой были; однако, серебра оказалось мало и я ухлопалъ тутъ всѣ свои деньги. Онъ же, принявши предложенныя 500.000 долларовъ—то̀, что̀ давали и мнѣ, купилъ другой кусокъ земли, гдѣ оказалось много руды, такъ что онъ сразу заработалъ нѣсколько милліоновъ. Потомъ пошелъ и пошелъ, перспективы открылись широкія»...

Беззастѣнчивость американскихъ богачей, поощряемая свободными учрежденіями страны, разъ развернувшись, не знаетъ предѣловъ—какими средствами остановить разыгравшійся аппетитъ янки, имѣющаго 200 милліоновъ и желающаго добыть новые двѣсти? Оказывается, однако, что можно, хоть и не совсѣмъ легально,—средствами, порожденными тою же свободою и какъ будто не претящими характеру народа. Мнѣ разсказывали объ одномъ богачѣ въ Чикаго, нажившемъ десятка полтора милліоновъ рублей, на наши деньги, въ нѣсколько дней, на спекуляціи хлѣбомъ. Онъ разорилъ много народа, стѣснилъ, прижалъ еще больше, и такъ какъ ни подъ какой репрессивный законъ не подошелъ, то былъ, наконецъ, остановленъ на улицѣ такими словами: «слушай, собака, если ты не перестанешь спекулировать и разорять народъ, ты будешь повѣшенъ на фонарѣ». — Малый разсудилъ не продолжать больше.

Какъ ни гордятся американцы своими учрежденіями, золото и у нихъ дѣлаетъ свое дѣло. Въ гостинницѣ моей мнѣ указывали на, заходившаго иногда въ читальную комнату, пожилого, уже сѣдого господина, нѣкоего С., убившаго человѣка, засаженнаго за это въ тюрьму и какими-то темными путями оттуда выкарабкавшагося. Несмотря на талантливую и умѣлую защиту,—пущены были въ ходъ всѣ лучшія силы адвокатуры,—фактъ убійства, самаго нахальнаго, ничѣмъ не прикрытаго и неоправданнаго, былъ установленъ и богачъ былъ присужденъ къ 10 годамъ каторжной работы. Благодаря какимъ именно лазейкамъ въ законахъ нашли возможнымъ пересмотрѣть и иначе освѣтить дѣло,—я не знаю; но фактъ тотъ, что не 10, а 2 года спустя послѣ приговора, я видѣлъ С. гуляющимъ на полной свободѣ. Идя далѣе, я позволю себѣ замѣтить, что религія Христа, во имя чистаго и правильнаго толкованія которой въ Соединенныхъ Штатахъ расплодилось невѣроятно большое количество сектъ, показалась мнѣ порядочно фальсифицированною: это религія богатыхъ, т. е. людей, которымъ Христосъ почти закрываетъ двери Небеснаго Царствія,

религія презрѣнія ко всякому, не успѣвшему какимъ бы то ни было средствомъ зашибить копѣйку, сколотить состояніе. Наружное благолѣпіе полное: прекрасныя зданія для отправленія богослуженія, изящные джентльмены на проповѣднических кафедрахъ, но бѣднымъ должно быть не по себѣ въ этихъ собраніяхъ, они должны избѣгать появляться на нихъ въ урочное для общей молитвы время.

Полагаю, что нѣтъ другой страны, исключая можетъ-быть Англіи, гдѣ Христово ученіе о презрѣнности стяжанія такъ игнорируется, умышленно замалчивается, и нѣтъ другой страны, гдѣ Моисеево правило «око за око, зубъ за зубъ» такъ популярно, какъ въ Америкѣ. Инстинкты, проявившіеся за послѣднее время войны съ Испаніею, сдается мнѣ, могутъ только подтвердить этотъ взглядъ, который, однако, я не отстаиваю безусловно— возможно, что я ошибаюсь и что болѣе глубокій знатокъ страны, ея учрежденій и характера народа придетъ къ другимъ выводамъ.

Рискуя вызвать улыбку недовѣрія у читающаго эти строки, скажу, что при ширинѣ политической свободы для всѣхъ классовъ гражданъ Соединенныхъ Штатовъ, въ верхнихъ слояхъ общества меньше соціальной свободы, чѣмъ во многихъ европейскихъ государствахъ съ очень неразвитыми учрежденіями. Богатыя американскія кумушки, по примѣру инквизиторски любопытныхъ англійскихъ,—должны непремѣнно знать, искренни ли вы въ вашей вѣрѣ, ходите ли въ церковь, а также и то̀, съ кѣмъ, какъ вы живете, кто была та леди, съ которою вы гуляли подъ руку, и остракизмъ этихъ кумушекъ не шуточенъ!

Я знаю одного талантливаго иностранца, бывшаго хорошо принятымъ въ Нью-Іоркѣ, имѣвшаго неосторожность явиться въ нѣкоторые дома съ матерью своихъ дѣтей, безукоризненною особой, но не имѣвшей права называться его женою. Представивши ее какъ жену, онъ только поспѣшнымъ бѣгствомъ на первый попавшійся изъ отходившихъ въ Европу кораблей спасся отъ тюрьмы, ожидавшей его за этотъ ужасный поступокъ.

Посланникъ одной изъ великихъ европейскихъ державъ, очевидно плохо знакомый съ американскими порядками, самъ просившій о назначеніи его въ Вашингтонъ, послѣ того что онъ женился на своей бывшей возлюбленной, матери его ребенка—въ чаяніи меньшихъ предразсудковъ и большей терпимости, чѣмъ въ Европѣ,—такъ ошибся, что долженъ былъ уѣхать изъ Соединенныхъ Штатовъ: ему не отдали обычныхъ визитовъ приличія...

Можно было бы привести множество примѣровъ нравственнаго со стороны «общества» гнета, перенесеннаго изъ Англіи, и, какъ и въ этой послѣдней странѣ, уживающагося съ полною политической свободой.

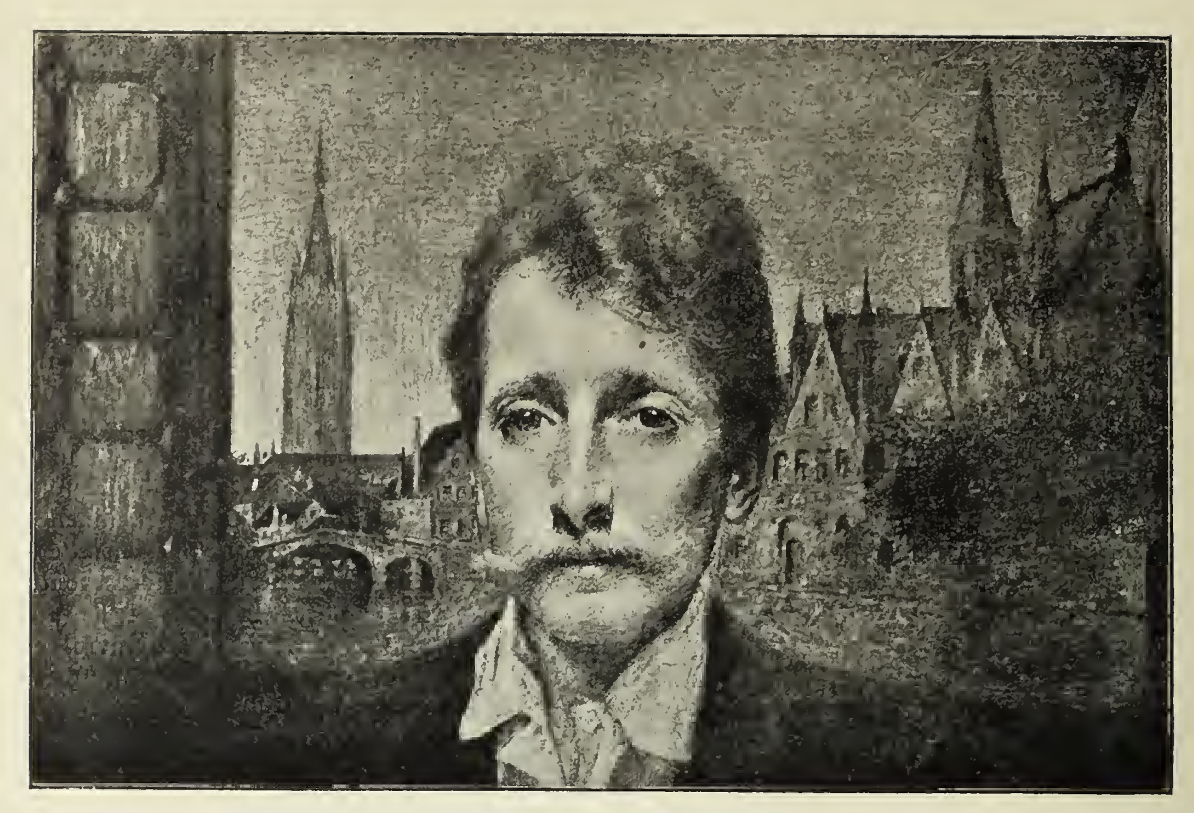
Титулы, которыхъ въ Америкѣ вовсе нѣтъ и надъ которыми тамъ не прочь подтрунить, въ дѣйствительности имѣютъ громадное значеніе въ

обществѣ, и хозяйка гостиной, посѣщаемой маркизами и князьями, даже и сомнительной подлинности, гордится такимъ знакомствомъ не меньше, чѣмъ нашъ сѣрый купецъ, ухитрившійся залучить на свадьбу дочери нѣсколькихъ «настоящихъ» генераловъ. Когда одна моя знакомая предупредила богатую американку, державшую въ Нью-Іоркѣ роскошный салонъ, о томъ, что громкій титулъ посѣщавшей ее герцогини болѣе чѣмъ споренъ,—она услышала въ отвѣтъ просьбу «не говорить никому о своихъ подозрѣніяхъ, чтобы не отнимать лучшаго украшенія ея гостиной».

И это, какъ и предыдущее, относится, повторяю, къ такъ-называемому «обществу», бьющему на подражаніе Европѣ и особенно Англіи. Рабочій американецъ проще и менѣе лицемѣренъ; ему можно позавидовать въ смѣлости, съ которою, откинувши старыя европейско-китайскія церемоніи, онъ съумѣлъ устроить свою здоровую трудовую жизнь въ новой странѣ.

Американская женщина очень свободна, а дѣвушка, кажется, еще свободнѣе сравнительно, и онѣ обѣ чаще, чѣмъ у насъ, сами зарабатываютъ свой хлѣбъ. Но въ Нью-Іоркѣ, опять-таки въ «обществѣ», замѣтно, что женщины ведутъ довольно праздную жизнь, мало участвуя въ нравственныхъ и матеріальныхъ заботахъ мужа, лишь требуя необходимыхъ для содержанія дома средствъ. Каждый день послѣ 3-хъ часовъ дамы довольно безцѣльно ходятъ по кондитерскимъ и моднымъ лавкамъ, меньше для покупокъ, больше для глазѣнія и встрѣчи знакомыхъ, что̀ называется «shoping». Мода тамъ всесильна, мода на дамскіе наряды и мужскіе туалеты, мода на манеру пожатія рукъ, киванія головой, подаванія чая, выѣздовъ и проч.

Туалеты, особенно привозные изъ Парижа, по причинѣ высокихъ пошлинъ оплачиваются, по-нашему, баснословно дорого: одна соотечественница, давно объамериканившаяся и далеко не богатая, носила шляпку «изъ Парижа», по ея понятію, не дорого заплаченную,—въ 80 долларовъ, т. е. 160 рублей. Въ томъ же масштабѣ и все остальное. На все цѣны, нужно сказать, очень высоки. За чистку сапоговъ въ гостинницѣ нужно дать казачку 10 центовъ, т. е. 20 коп.; на улицѣ та же процедура оплачивается 5 центами, т. е. 10 коп. Прислугѣ за столомъ неловко оставить меньше 25 центовъ (50 коп.). Въ извѣстныхъ модныхъ гостинницахъ прислуживаютъ гарсоны французы и бельгійцы, въ среднихъ—нѣмцы, ирландцы. Первые вымуштрованы на парижскій ладъ, условно вѣжливы и лишь иногда позволяютъ себѣ пожать плечами, если вы спросите вина туземной марки, какъ бы давая понять, что если вамъ непремѣнно хочется отравляться этою самодѣльщиной, то они не могутъ тому помѣшать. Вторые, менѣе вышколенные, случается, подпѣваютъ или насвистываютъ, прислуживая, что̀ какъ-то рѣжетъ непривычное къ такому наглядному выраженію равенства ухо.



Л. ЛЕВИ-ДЮРМЕРЪ, «Портретъ Роденбаха». — LEVY-DHURMER, «Portrait de M. Rodenbach».

ФРАНЦУЗСКІЙ ХУДОЖНИКЪ Л. ЛЕВИ-ДЮРМЕРЪ,

статья ЖАКА СОРРЕЗА.

(Переводъ съ рукописи).

Въ нашъ вѣкъ колебаній и непостоянства, вѣкъ безъ опредѣленной школы, безъ яснаго направленія, мнѣ рѣдко случалось встрѣчать болѣе цѣльнаго художника, чѣмъ—Л. Леви-Дюрмеръ. Въ то время, какъ иные топчутся на одномъ мѣстѣ по проторенным дорожкамъ, другіе мучатся, чтобы преодолѣть стремнины, поросшія кустарникомъ и терніемъ требованій неопредѣленнаго искусства, слишкомъ еще грубаго по его юности; въ то время, какъ «старики» упорствуютъ въ избитой «зализанности», въ «давно извѣстномъ», банальномъ, чему начинающіе противопоставляютъ декадентскія смѣлости, близкія къ сумасшествію, — Леви-Дюрмеръ идетъ своей прямой дорогой, не глядя ни вправо, ни влѣво, не останавливаясь передъ критиками, не довольствуясь похвалами, не гордясь тѣмъ восхищеніемъ, какое онъ вызываетъ.

Врагъ рекламы, нелюбитель почестей, онъ живетъ въ своемъ искусствѣ и для своего искусства. Бѣжа отъ свѣтской пустоты, онъ предается одинокимъ мечтамъ, лицомъ къ лицу со своими созданіями. Его

L. Levy-Dhurmer, par Jacques Sorrèze (article écrit pour notre Revue).

мысль витаетъ надъ контурами, смягчая или усиливая ихъ, затѣмъ облегчаетъ нѣжною и легкою кистью слишкомъ рѣзкіе тона или освѣщаетъ темные углы, но никогда не остается равнодушной.

Да, Леви-Дюрмеръ предпочитаетъ жить со своими думами, со своими несущимися мечтами. Онъ держитъ мысль — плѣнницей, не только въ своемъ мозгу, но и въ своемъ жилищѣ, которое онъ обороняетъ отъ нашествія любопытныхъ, но нечувствительныхъ къ красотамъ, филистимлянъ. У него удивительная стыдливость къ собственнымъ созданіямъ, въ которыя онъ влагаетъ часть своей души, трепетъ своего сердца, колебаніе своей мысли, порою прикрытой нѣжною грустью, порою облаченной въ тонкую иронію. Въ нашъ вѣкъ, когда всякій желаетъ быть художникомъ, дѣлать эксцентричности, чтобы лучше поймать разсѣянное вниманіе усталаго общества, создать себѣ странную маску и таинственную репутацію, чтобы замѣнить этимъ отсутствующій талантъ и раздуться посредствомъ рекламъ, какъ лягушка, смотрѣвшая на быка,—до знаменитостей, не могущихъ, однако, опереться ни на одно произведеніе, я нахожу весьма утѣшительнымъ и пріятнымъ встрѣтить настоящаго художника, парящаго выше людской суеты, занятаго исключительно воплощеніемъ своей мысли—въ чудные образы для наибольшаго торжества Искусства.

Что меня болѣе всего очаровываетъ въ Леви-Дюрмерѣ, это — сама многосторонность его, столь особеннаго таланта. Онъ съумѣлъ, благодаря особой способности, соединить въ себѣ всѣ исчезнувшія искусства, вмѣстѣ съ новѣйшимъ. Онъ взялъ у египетскаго искусства — мысль, красоту — у греческаго; онъ вдохновился средневѣковымъ искусствомъ, чтобы открыть душу въ формѣ, и, претворивъ все это въ природѣ, онъ съумѣлъ создать оригинальную форму, ему одному принадлежащую и въ высшей степени плѣнительную. Не принадлежа ни къ какой школѣ, ни къ какому «лагерю»: классическому, импрессіонистскому или иному, онъ слѣдуетъ заповѣди Леонарда да Винчи: «живописецъ, который рабски предается манерѣ другого живописца, закрываетъ себѣ дверь для правды, такъ какъ онъ долженъ увеличивать число твореній не людей, а природы».

Впрочемъ, Леви-Дюрмеръ, художникъ до самыхъ тайниковъ души, влюбленный съ самаго ранняго дѣтства въ пластичную и духовную красоту, набожный поклонникъ всѣхъ проявленій природы, которую онъ украшаетъ идеальными цвѣтами своихъ думъ и которая открываетъ ему, въ закатѣ или восходѣ солнца, тайны своихъ красокъ или тѣней, Леви-Дюрмеръ, говорю я, родившійся художникомъ, избраннымъ самою судьбою для творчества, не былъ ничьимъ ученикомъ.

Принужденный заработывать себѣ хлѣбъ, то литографъ, то орнамен-

тистъ, начиная съ 14 и до 20 лѣтъ, онъ посѣщаетъ вечернiе курсы города Парижа, чтобы учиться и совершенствоваться, не уменьшая скромнаго ежедневнаго заработка. Потомъ, когда маленькiя сбереженiя ему позволили, онъ прибѣгнулъ къ совѣтамъ живописца Рафаэля Коллена, но не имѣлъ, къ счастью, возможности съ того же момента посвятить себя исключительно живописи. Необходимость существованiя натолкнула его на «малое» искусство—керамику. Художественный руководитель, въ теченiе 10-ти лѣтъ, довольно извѣстной фабрики художественной посуды, заинтересованный глиняными издѣлiями съ металлическими отблесками залива Жуанъ, какъ и всѣмъ, за что бъ ни принимался, онъ искалъ новые способы, стремился открыть особенные тона, дѣлалъ оригинальныя формы и, въ постоянныхъ поискахъ за прекраснымъ, совершалъ нѣсколько разъ поѣздки въ Италiю.

Выше мною замѣчено было, что «по счастiю» Леви-Дюрмеръ не могъ съ 20-ти лѣтъ посвятить себя исключительно живописи. Безъ сомнѣнiя, если бы это было возможно для него съ того же времени, онъ сдѣлался бы виртуозомъ палитры, разъ у него былъ даръ, но онъ не былъ еще зрѣлъ для «индивидуальности», ни достаточно увѣренъ въ себѣ, чтобы сохранить независимость своихъ оригинальныхъ воззрѣнiй, и потому не могъ бы, пожалуй, достигнуть той силы таланта, которою мы восхищаемся въ немъ теперь.

Напротивъ, своимъ поѣздкамъ въ Италiю Леви-Дюрмеръ обязанъ полнымъ роскошнымъ расцвѣтомъ своего призванiя, какъ живописца. Созерцанiе художественныхъ образцовъ эпохи Возрожденiя и столь наглядно искреннихъ, столь правдивыхъ, столь обаятельныхъ, созданiй «первобытныхъ художниковъ»—открыло Леви-Дюрмеру его настоящую дорогу. Съ того времени онъ знаетъ, чего желаетъ и что можетъ, онъ имѣетъ свой умственный методъ и свою индивидуальность. Онъ ищетъ придать своимъ картинамъ и пастелямъ особый характеръ, гдѣ обстановка играетъ важную роль, окружая и объясняя главную фигуру, съ которою и образуетъ одно цѣлое удивительной гармонiи. Мыслитель, поэтъ, психологъ и философъ, Леви-Дюрмеръ во всякомъ взглядѣ, жестѣ, оттѣнкѣ голоса, имѣетъ драгоцѣнные источники, духовныя руды, которые онъ будетъ разрабатывать до полнаго обнаруживанiя души предмета. Его мысль, какъ скальпель, разсѣкаетъ сердца, его мозгъ откапываетъ ощущенiя. Онъ переходитъ отъ души къ тѣлу, онъ отгадываетъ чувства, затѣмъ ихъ проявленiя въ движенiи и выраженiи лица. Останавливаясь на побужденiи, онъ точно обозначаетъ и разнообразитъ всѣ его оттѣнки, но не отдѣляетъ его отъ внѣшняго движенiя, въ коемъ оно продолжается, видитъ его выраженнымъ въ тѣлѣ, имъ взволнованномъ, и слѣдитъ за всѣми изгибами послѣдняго, вызванными этимъ трепетомъ внутренней жизни.

Во всѣ свои созданія Леви-Дюрмеръ вкладываетъ глубокую мысль и прибавляетъ къ реальному—мечты, которыя слѣдуютъ затѣмъ. Вы всегда найдете у него силу наблюдательности, любовь къ правдѣ, вѣрность подробностей, глубину выраженія, что̀ васъ охватываетъ, плѣняетъ и даетъ вамъ въ высшей степени сознательное впечатлѣніе, что вы находитесь передъ живописцемъ человѣчнымъ, живописцемъ идеалистомъ, живописцемъ души и ея тайниковъ! Въ самомъ дѣлѣ, рѣшительно ни у одного современнаго художника, кромѣ Леви-Дюрмера, мнѣ не случалось видѣть такъ ясно переданную душу во взглядѣ и улыбкѣ, которые суть если не очагъ ея, то, по крайней мѣрѣ,—ея отблескъ. Никогда мнѣ не приходилось видѣть столь поразительной ясности выраженія, столь безпокоющаго васъ, зарождающаго въ васъ столь мучительную неотступность мысли. Это, какъ сказалъ бы Quinet,—«взгляды, которые носятъ въ себѣ свѣтъ и могутъ смѣяться надъ мракомъ временъ».

И это такъ справедливо, что лица, услышавъ имя нашего художника, припоминали, черезъ три года, извѣстные портреты, взглядъ на которыхъ преслѣдовалъ ихъ и оживалъ въ нихъ, точно галлюцинація.

Что̀ касается улыбки, почти всегда загадочной, то она васъ магнетизируетъ, потому что въ ея искривленныхъ складкахъ чувствуется невысказанная мысль, откликъ души, не желающей открыться и, тѣмъ не менѣе, выдавшей себя въ извѣстную минуту. Хотя бы изъ-за одной этой чудной способности, Леви-Дюрмеръ заслуживалъ бы занять одно изъ первыхъ мѣстъ



«ВИХРЬ». «LA BOURRASQUE». (Cliché de Braun, Clément et C-ie).

въ современной живописи, если бы даже другія качества и не увеличивали его художественнаго значенія.

Во-первыхъ, его чутье обстановки, всегда соотвѣтствующей главной фигурѣ, въ полной гармоніи съ умственной особенностью сюжета и назначеніемъ самаго полотна.

Во-вторыхъ, богатство его палитры, сильныхъ тоновъ, странныхъ ком-



«ЖИЛА, БЫЛА, ЦАРЕВНА». «IL ÉTAIT UNE FOIS UNE PRINCESSE». (Cliché de Ferdinand Roux).

бинацій, часто напоминающихъ керамическіе оттѣнки и на столько сливающихся между собою, что невозможно бы отдѣлить тамъ ни малѣйшаго атома.

Еще одно его качество, это — выраженіе «внутренняго смысла» и, такъ сказать, импульса взятаго сюжета, соединенныхъ съ глубокимъ знаніемъ окружающей атмосферы и тайнъ свѣтотѣни, съ основательною способностію силы воспроизведенія.

Возьмемъ, напримѣръ, «Вихрь». Съ перваго взгляда вы ничего не видите кромѣ женской головы въ листьяхъ, но она васъ околдовываетъ, притягиваетъ къ себѣ, привлекаетъ ваше вниманіе, и, вдругъ, вы замѣчаете неудержимый порывъ бури, вы слышите завываніе вѣтра сквозь вѣтви, вы чувствуете себя унесеннымъ въ ту сторону, куда стремится эта ревущая фурія, порывистое дыханіе которой срываетъ листья и бросаетъ передъ вами.

При созерцаніи «Жи-



«ЕВА». — «EVE». (Cliché de Braun, Clément et C-ie).



«НОЧНОЕ». — «NOCTURNE». (Cliché de Ferdinand Roux).

ла была царевна», не кажется ли вамъ, что вы задремали, слушая восточную сказку, такъ хорошо разсказанную, что вы себя вообразили въ таинственной Индіи подъ вліяніемъ гашиша, этого творца видѣній?

Посмѣете ли вы злословить дочерей Евы—передъ «Евою» Леви-Дюрмера? Развѣ вы не поймете, что она не могла противостоять искушенію въ этомъ божественно-нѣжномъ пейзажѣ, гдѣ страстное солнце жжетъ своими лучами столь нѣжную зелень тростника. И развѣ не восхитителенъ этотъ жестъ женщины, скрестившей руки на своей открытой груди,—первое ощущеніе стыдливости при первомъ словѣ любви?

Въ «Nocturne» же мы находимъ душевное состояніе—печаль сумерекъ, сожалѣніе дня, отрекающагося въ пользу ночи. Это именно обращеніе къ самому себѣ, заслоняющее воспоминаніями золотистую роскошь заходящаго солнца.

Что̀ касается «Ночи», то сознаюсь въ томъ предпочтеніи, какое ей отдаю. Какъ это прекрасно!—эта ночь, которая скрываетъ столько таинственнаго подъ своимъ челомъ, украшеннымъ звѣздами. Какая снисходительная и тонкая иронія въ улыбкѣ и какой двусмысленный взглядъ подъ этими полузакрытыми вѣками! Пейзажъ именно передаетъ лѣтнюю ночь прозрач-

ной чистоты; спокойствіе нарушается лишь несмолкаемымъ трескомъ кузнечиковъ, и тишина такъ глубока, такъ торжественна, что боишься даже думать и предпочитаешь только прислушиваться къ природѣ и сознавать душу земли, летящую къ намъ въ тихомъ вѣтеркѣ.

Скажите мнѣ вполнѣ откровенно: художникъ, возбудившій въ насъ столько сильныхъ впечатлѣній, — не мастеръ ли? и не заслуживаетъ ли онъ всего нашего восхищенія за то, что умѣетъ такъ хорошо передать душу въ формѣ и дать формѣ—душу.



«НОЧЬ». — «LA NUIT». (Cliché de Ferdinand Roux).



Verlag der Ersten Internationalen Ansichtskarten-Gesellschaft.
(На путешествіе Императора Вильгельма II къ Св. мѣстамъ. A l'occasion du voyage de l'Empereur Guillaume II dans la terre Sainte).

НОВАЯ ОТРАСЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ.

статья Н. Л. ШАБЕЛЬСКОЙ *).

Въ 1871 г. Россія вступила въ международный почтовый союзъ и тогда же у насъ была введена—какъ и въ Западной Европѣ—почтовая карточка, такъ называемое «открытое письмо». Польза и практичность этого крайне дешеваго способа корреспонденціи давно уже и вполнѣ оцѣнена, какъ за границей, такъ и у насъ. Но за послѣдніе два года открытое письмо измѣнило свой наружный видъ и, вмѣсто простого, безъ всякихъ украшеній, бланка, явилась вдругъ художественная, богато и разнообразно украшенная, почтовая карточка. Благодаря тому, что въ составленіи рисунка и орнамента для такихъ карточекъ приняли дѣятельное участіе лучшіе западные художники, онѣ быстро распространились въ публикѣ и стремленіе коллекціонировать ихъ не только обратилось въ моду, но, вѣрнѣе сказать, перешло прямо въ страсть и достигло высшей степени увлеченія,

*) Статья эта, принадлежащая перу одной изъ нашихъ главнѣйшихъ собирательницъ и воспроизводительницъ предметовъ отечественнаго художества, показалась Редакціи настолько интересной и важной, особенно въ настоящее время, когда идетъ вопросъ о развитіи художественной промышленности, что она рѣшилась какъ можно полнѣе иллюстрировать ее всевозможными типами художественныхъ почтовыхъ карточекъ, этой совершенно новой отрасли художественной производительности за границей.

Une nouvelle branche de l'industrie, par M-me N. L. Schabelskaïa.

отчасти даже вытѣсняя собою собиранiе фотографiй, гравюръ, почтовыхъ марокъ и т. д.

Большой спросъ художественныхъ карточекъ на Западѣ, особенно со стороны англичанъ и американцевъ, объясняется ихъ важнымъ значенiемъ: онѣ, помимо своего обыкновеннаго, повседневнаго служенiя, представляютъ собою еще образовательное пособiе по всѣмъ отраслямъ искусства и знанiя, такъ что,—забавляя, онѣ учатъ.

На Западѣ, въ большихъ рабочихъ центрахъ, давно уже сознали необходимость учрежденiя музеевъ, передвижныхъ выставокъ, доступныхъ для каждаго. Все это приноситъ замѣчательные плоды, благотворные результаты, но требуетъ много хлопотъ и большихъ затратъ. У насъ, гдѣ такихъ учрежденiй очень мало, гдѣ вообще мало распространено знакомство съ разнообразно богатой природой, какъ своей, такъ и чужой, а также и съ лучшими памятниками сѣдой старины,—такая художественная карточка, къ украшенiю которой привлекаются лучшiя художественныя силы, лучшiя усовершенствованiя художественной промышленности, можетъ принести особенно большую пользу, восполняя отчасти отсутствiе указанныхъ выше учрежденiй: при своей дешевизнѣ, она можетъ быть доступна всѣмъ, проникать въ самыя глухiя, отдаленныя провинцiи и даже села, и этимъ самымъ научить многому и развить у насъ художественный вкусъ.

Во время двухлѣтняго путешествiя по Европѣ я имѣла возможность познакомиться съ этой новой отраслью художественной промышленности и искусства въ ихъ лучшихъ образцахъ. И какъ разнообразны эти произведенiя по своему содержанiю, какъ они поучительны, какъ красивы и изящны!.. Почтовая художественная карточка учитъ географiи, представляя виды всевозможныхъ мѣстностей, горъ, морей, городовъ; учитъ искусству, воспроизводя памятники архитектуры, скульптуры, живописи разныхъ временъ и народовъ. Подписи на ней указываютъ, гдѣ какая мѣстность, когда и кѣмъ построенъ храмъ, кому и за что̀ поставленъ памятникъ и т. д.,—этимъ воскрешается въ памяти забытое, дается первое, притомъ живое и ясное знакомство незнающимъ.

Художественная карточка иллюстрируетъ такiя мѣстности и чудеса природы, описанiя которыхъ нельзя встрѣтить въ учебникахъ, не могущихъ дать ясной картины описываемыхъ мѣстностей и наглядной иллюстрацiи ихъ. Всѣ выставки за послѣднiе годы: Чикагская, Антверпенская, Брюссельская, Швейцарская, Берлинская, Шведская, Трансваальская, Будапештская, Вѣнская Юбилейная и мн. др. воспроизведены въ лучшихъ своихъ памятникахъ на этихъ карточкахъ, и онѣ даютъ возможность почти всѣмъ сохранить память объ этихъ трудахъ человѣческаго ума и успѣха промышленности, познакомиться съ ними, помимо недоступныхъ по своей до-

роговизнѣ спеціальныхъ изданій и фотографій. Всякое замѣчательное событіе: политическое, гражданское, народное, юбилеи знаменитыхъ людей, ученыя открытія по всѣмъ отраслямъ знанія и искусства, историческія и военныя сцены, портреты знаменитыхъ дѣятелей, съ указаніемъ дня ихъ рожденія и выдающихся произведеній, автографы, остроумныя карикатуры на явленія современной жизни, — все это находится на той же почтовой карточкѣ. Затѣмъ идетъ воспроизведеніе цѣлыми серіями типовъ, бытовыхъ сценъ, интересныхъ народныхъ одеждъ и т. д. На небольшомъ пространствѣ почтовой карточки мы видимъ художественно исполненную типичную фигуру голландки, окруженную родной ей обстановкой, узнаемъ ея повседневныя работы и занятія; видимъ бельгійцевъ и ихъ костюмы, любопытные фламандскіе чепцы... Германія роскошно издала также одежды народностей своей земли, образцы которыхъ съ такимъ трудомъ и любовію собраны въ пре-



Cartoleria Artistica E. Sborgi, Firenze.



Repr. Georg Buxenstein & Comp.

восходномъ этнографическомъ музеѣ въ Берлинѣ, благодаря знаменитому профессору Вирхову и другимъ дѣятелямъ; рисунки этихъ одеждъ воспроизведены съ удивительной точностью и необыкновеннымъ изяществомъ. Въ числѣ берлинскихъ изданій очень хороши серіи Шпревальда и Гельголанда съ замѣчательными одеждами его населенія. На той же почтовой карточкѣ темносиніе лѣса Шварцвальда и его красивое населеніе дали множество оригинальныхъ сюжетовъ. Поражаетъ также своимъ разнообразіемъ богатая серія



American Lithographic Co.
N. Y. Litho.

Kunstdruckerei Kunstlerbund, Karlsruhe (G. Braun'sche Hofbuchdruckerei).

баварскихъ одеждъ и художественно исполненные гессенскіе типы. Швейцарія дала свою сказочную природу и свои прелестныя одежды. Нѣсколько серій старинныхъ германскихъ одеждъ XVI и XVII вѣковъ удивляютъ тонкостью и вѣрностью исполненія. Хороши головки маркизъ временъ Людовика XVI; прелестны головки временъ первой Имперіи съ ихъ своеобразными прическами.

На этомъ всеобщемъ конкурсѣ почтовыхъ карточекъ, вѣнскіе художники наиболѣе выдѣляются красотою и оригинальностью сюжетовъ, ими

избранныхъ; такъ, напримѣръ, художникъ Главачекъ издалъ цѣлый рядъ прелестно исполненныхъ видовъ Тироля, его чудныхъ горъ и озеръ.

Кромѣ всѣхъ поименованныхъ сюжетовъ, не забыта въ карточкахъ эпоха Возрожденія. Италія, съ обычнымъ ей вкусомъ, украсила художественную почтовую карточку своими костюмами, представила чудные виды своихъ береговъ; серіи «Riviera» и «Sestri Levanti», красотою рисунка и исполненіемъ, походятъ на хорошую акварель. Помимо всѣхъ видовъ и всего, чѣмъ богато изобилуетъ эта страна искусства, она дала еще рядъ юбилейныхъ карточекъ, какъ, напримѣръ: юбилей церкви св. Амвросія, юбилей Вольта и



Вѣнское изданіе.

Nürnberg: Theo. Stroefer's Kunstverlag. Postkarte der Modernen.

другихъ. Аѳины, Константинополь, Палестина, Египетъ, Индія, Китай, Японія, Алжиръ, Испанія, Франція, Англія, Швеція—все, что есть замѣчательнаго въ этихъ странахъ и достойнаго изученія, вы найдете на той же почтовой карточкѣ, цѣна которой всего-навсего пять, десять пфенниговъ. Многія серіи имѣютъ объяснительныя брошюры, въ видѣ краткихъ историческихъ очерковъ съ указаніемъ: откуда были взяты рисунки, кѣмъ и

когда были исполнены оригиналы,—какъ, напримѣръ, серія карточекъ изъ древней еврейской жизни профессора Морица Опенгейма и другихъ. Сколько



нужно трудовъ и издержекъ, чтобы желающій могъ познакомиться и изучить, при помощи собиранія дорогихъ фотографій, или при покупкѣ еще болѣе дорогихъ изданій, тотъ громадный, безконечно разнообразный матеріалъ, что помѣщенъ на маленькомъ клочкѣ бумаги, представляющемъ собой почтовую карточку!.



Fritz Reiss, Schwarzwald-Postkarte. — Verlag von Edm. v. König, Heidelberg.

Замѣчательныя воспроизведенія сокровищъ музеевъ, снимки съ картинъ знаменитыхъ древнихъ мастеровъ, какъ: Альбрехтъ Дюреръ, Францъ Гальсъ, Гансъ Мемлингъ, Антонъ ванъ Дэйкъ, Іоаннъ ванъ Ейкъ, Міерисъ, Гольбейнъ, Рембрандтъ, Рубенсъ, Кранахъ старшій и друг.—всѣхъ не перечесть,—чередуются на почтовой карточкѣ съ произведеніями болѣе новыхъ, современныхъ художниковъ и даютъ возможность составить коллекцію извѣстныхъ произведеній живописи и ваянія даже по школамъ. Чтобы покончить перечень всѣхъ чудесъ, которыя могутъ дать намъ эти недорогія, но драгоцѣнныя по своему значенію карточки, необходимо упомянуть еще, что есть открытыя письма, остроумно и прелестно воспроизводящія легенды горъ, озеръ, замковъ, которыми такъ богата, напримѣръ, Германія: вотъ Рейнъ съ чудными легендарными берегами и замками, Шварцвальдъ со своими никсами, русалками, гномами, рыцарями. Очень красиво воспроизведены героини



Lith: Anstalt I. Schwann, Dusseldorf.

Вагнеровскихъ произведеній. Цѣлый міръ фантазіи возсозданъ художниками Мюнхена и Дюссельдорфа; между ними особенно выдаются почтовыя карточки общества художниковъ «Mahlkasten», которое, по случаю своего пятидесятилѣтняго юбилея, издало цѣлый рядъ почтовыхъ карточекъ, одна интереснѣе другой, на всевозможные сюжеты. Есть еще отдѣлъ тканыхъ карточекъ разными шелками по бѣлому фону: виды города Крефильда, его памятниковъ, церквей, портреты знаменитыхъ людей и т. д.

Художники берутъ сюжеты отовсюду: птицы, насѣкомыя, разныя животныя, восхитительно исполняются со всею граціею, присущей каждой породѣ. Наброски изъ студенческой жизни полны юмора. Нѣкоторыя серіи, кромѣ прекрасно исполненныхъ типическихъ сценъ, украшаются стихами,

пѣснями, изреченіями. Вотъ подпись къ почтовой карточкѣ, на которой изображена бесѣда собравшихся студентовъ:

Heute lustig, morgen froh,
Übermorgen—wieder so.

Есть карточки съ астрономическими сюжетами: небо, звѣзды, ихъ спутники, научнымъ образомъ изображены на этихъ волшебныхъ лоскуткахъ бумаги; встрѣчаются даже и археологическія темы, которыя популяризируютъ интересные предметы раскопокъ.

Помимо всего вышесказаннаго, появленіе почтовой карточки вызвало значительную промышленность. За эти два года открылось за границей множество магазиновъ, даже складовъ, торгующихъ исключительно одними артистическими карточками, дѣлающихъ большіе денежные обороты этимъ товаромъ. Въ Гамбургѣ, во время маневровъ въ присутствіи императора Вильгельма II, было продано до 70.000 почтовыхъ карточекъ съ изображеніемъ Императора и маневрирующихъ войскъ. Во время посѣщенія Гамбурга Ихъ Императорскими Величествами Государемъ Императоромъ и Государыней Императрицей Александрой Θеодоровной въ 1896 году, въ теченіи четырехъ часовъ, было продано 7.000 карточекъ, изданныхъ въ память открытія русской часовни. Въ Парижѣ, серія почтовыхъ карточекъ талантливаго художника Мюша (Мухи) съ афишами, составленными имъ для пьесъ Сарры Бернаръ, разошлась въ нѣсколько дней. Въ Германіи возникли цѣлыя фабрики, спеціально изготовляющія художественныя открытыя письма, и которыя имѣютъ своихъ представителей, агентовъ, разъѣзжающихъ по городамъ, съ предложеніемъ образцовъ, и принимающихъ заказы. Торговцы, наперерывъ другъ передъ другомъ, стараются пораньше заполучить свои заказы, вѣрно разсчитывая на скорый сбытъ, какъ это было съ почтовой карточкой по смерти Бисмарка, съ изображеніемъ сценъ изъ его жизни, чествованія его памяти, замѣчательныхъ его изреченій и проч.: въ первый же день онѣ были всѣ распроданы.

Мнѣ удалось собрать нѣсколько тысячъ художественныхъ карточекъ, между ними есть и акварельныя, исполненныя извѣстными художниками,— онѣ помѣщены въ спеціальныхъ альбомахъ, которые въ свою очередь стали новой отраслью промышленности.

Важное значеніе художественной почтовой карточки очевидно для всѣхъ, но еще больше польза ея для людей, не имѣющихъ средствъ дать своимъ дѣтямъ желаемое образованіе. Живя въ большихъ центрахъ, дѣти недостаточныхъ семействъ находятся въ лучшихъ условіяхъ,—тутъ помогаютъ музеи, художественныя выставки и даже артистическія выставки магазинныхъ оконъ; все это развиваетъ вкусъ и чувство изящнаго. Люди же, уда-

ленные отъ большихъ городовъ, живущіе на далекихъ окраинахъ, куда съ трудомъ привозится дешевая книжка, должны довольствоваться случайно занесенными плохими рисунками, которые пріучаютъ глазъ ребенка смотрѣть неправильно. Тутъ на помощь можетъ явиться художественно исполненная почтовая карточка, стоящая такъ дешево. Ребенокъ при помощи ея привыкаетъ видѣть рисунокъ, правильно исполненный, знакомится съ красотою колорита, съ разнообразными оттѣнками и переливами красокъ.



Druck u. Verlag v. Louis Glaser, Leipzig

Русскій народъ издревле любилъ всевозможныя изображенія и картины. Замѣчательный трудъ Ровинскаго «Русскія Народныя Картинки» воочію показываетъ намъ, какъ любили въ древности у насъ картины! Тысячами получались въ началѣ XVII в. Фряжскіе листы, носившіе названіе потѣшныхъ нѣмецкихъ печатныхъ листовъ, и какъ, наконецъ, стали дѣлать лубочныя картины. Покупали ихъ и въ царскій дворецъ, забавлялись этими листами дѣти, а вмѣстѣ съ тѣмъ получали изъ нихъ свѣдѣнія о нѣкоторыхъ предметахъ Исторіи, Географіи и проч. Въ этихъ лубочныхъ картинахъ была насущная потребность, онѣ разносились по всей обширной Россіи особаго рода продавцами, называемыми—ходебщиками, офенями, или коробейниками. Этого рода торговлей занимались, да занимаются и теперь, преимущественно крестьяне Владимірской губ., которые укладываютъ разный мелкій товаръ въ коробья и разносятъ его во всѣ концы Россіи, отъ Сибири до Южныхъ губерній. Офени часто ѣздили обозомъ, но преимущественно они носили на себѣ тюки съ товарами для своихъ неприхотливыхъ покупателей, и, между всякими мелочами, были непремѣнно лубочныя картинки, которыя они заку-

пали тысячами и развозили въ своихъ лубочныхъ коробахъ. Раскупались онѣ съ жадностью, вымѣнивали ихъ, при случаѣ, на рукодѣлья и помѣщали ихъ въ избѣ, смотря по содержанію: духовныя—въ переднемъ почетномъ углу, подъ образами, мірскія—по стѣнамъ избы, дѣтямъ въ науку, а всѣмъ въ утѣху. Встарину лубочныя картины приносили пользу: черезъ нихъ узнавались событія, познавались герои, и все, что̀ давали лубочные листы новаго, небывалаго, невиданнаго,—возбуждало любопытство и надолго оставалось въ памяти; онѣ были своего рода газетой того времени. Былъ и есть еще одинъ способъ распространенія въ русскомъ народѣ всякаго рода живописныхъ изображеній,—это издревле-любимая народная картинная галлерея: внутренняя сторона крышки сундука, или укладки. Съ давнихъ временъ собирали всякаго рода картинки и тщательно выклеивали ими, помѣщая сперва лучшія на крышку сундука, а похуже на внутреннія бока его.

Времена перемѣнились. Желѣзныя дороги сблизили отдаленныя мѣста Россіи съ главными центрами, но далеко не всѣ мѣста и окраины близки, почтовая же карточка, по своей дешевизнѣ, можетъ проникнуть всюду и принести свою пользу. Какъ же не желать всѣмъ сердцемъ, чтобы русскіе художники удѣлили частичку своихъ талантовъ для этого маленькаго по объему предмета искусства, но такого большого по приносимой пользѣ. Наше дорогое отечество знаютъ за границей лишь интеллигенція и небольшое количество путешественниковъ, но самый народъ Запада не знаетъ его вовсе и составляетъ себѣ самыя дикія понятія о Россіи и русскомъ художествѣ. За послѣднее время читающій классъ отчасти знакомъ съ нами по переводамъ нашихъ литературныхъ произведеній, но не всѣ ихъ понимаютъ.—Русская художественная почтовая карточка получитъ на Западѣ огромный спросъ, по своей рѣдкости и своеобразности, и войдетъ въ моду болѣе, чѣмъ карточки другихъ странъ. Черезъ нее же въ Европѣ узнаютъ живописныя мѣста нашего отечества и его сокровища. Россія такъ богата матеріалами, что нельзя бояться, чтобы источникъ его изсякъ. Чудная таинственная природа Сѣвера съ ея невиданными въ Европѣ обитателями, Архангельская губ., Олонецкая съ причудливыми озерами, гдѣ населеніе сохранило многое въ нравахъ, обычаяхъ, одеждахъ и постройкахъ изъ давнопрошедшаго,—все это несомнѣнно будетъ интересно. Живописные берега Волги, Камы, Уралъ съ его красотами, безконечно богатая Сибирь,—какой громадный, неисчерпаемый матеріалъ для того, кто умѣетъ видѣть, понимать, цѣнить, кто умѣетъ воспроизвести все это! Возьмите Крымъ, этотъ золотой берегъ съ тысячами причудливыхъ картинъ, Крымъ, который во времена глубокой древности былъ излюбленнымъ мѣстомъ просвѣщенныхъ Грековъ, устроившихъ тамъ свои колоніи. Генуэзцы, Венеціанцы тоже избрали Крымъ для своей обширной торговли съ народами того времени. Оживите эти берега

страницами изъ исторіи прошлаго, воскресите богатый Херсонесъ, Пантикопею, Ѳеодосію, Ольвію, старый Крымъ,—все полно безграничнаго интереса. Наши художники черпали много сюжетовъ изъ красотъ Крыма, дали намъ великія произведенія живописи, но они доступны только немногимъ,—тому, кто въ состояніи ихъ купить. Дайте намъ пятикопѣечную карточку, художественную серію на подобіе Итальянской Ривьеры, и у насъ будетъ своя ривьера Крыма. Величавый дивно-сказочный Кавказъ, его недоступные снѣговые исполины, ущелья, бушующія горныя рѣки,—мало чѣмъ уступаютъ, а во многомъ превосходятъ столь излюбленную Швейцарію. Теперь на этотъ путь переселенія народовъ обращено все вниманіе ученыхъ: Кавказъ сохранилъ въ нѣдрахъ своихъ горъ неисчерпаемыя сокровища временъ глубокой древности, его посѣщаютъ какъ наши, такъ и европейскіе ученые для своихъ изысканій,—не единичными личностями, но, можно сказать, караванами. Возьмите наши Средне-Азіятскія владѣнія, ихъ природу, флору, ихъ жителей съ характерными одеждами, напоминающими богатство древняго Востока,—все просится быть зарисованнымъ. У насъ есть не мало живописныхъ городовъ, полныхъ сокровищами древностей и современныхъ памятниковъ: Петербургъ, его дворцы, Эрмитажъ, Академія Художествъ, музеи, частныя коллекціи и т. п. Москва со своими древними храмами, богатѣйшими ризницами, музеями, сокровищами Грановитой Палаты, сохранившей до нашихъ временъ чудные образцы прошедшаго, и, наконецъ, частныя коллекціи. Коллекція русской старины, собранная мною въ продолженіи двадцати двухъ лѣтъ, заключаетъ въ себѣ не мало интересныхъ предметовъ и я готова съ искреннимъ удовольствіемъ подѣлиться рисунками съ желающими работать по русскому стилю,—не ошибаясь, можно надѣяться, что и другіе владѣльцы частныхъ коллекцій сдѣлаютъ то же для общей пользы. Пересчитывая замѣчательныя мѣста нашей родины, нужно упомянуть и Ярославль, эту академія древней живописи, архитектуры, его старинныя церкви и т. д.; Владиміръ—его соборы, украшенные разными прилѣпами, фресками; старый Ростовъ — съ его Бѣлой Палатой и древними церквами; Переславль Залѣсскій, Юрьевъ-Польскій, Суздаль, Муромъ, Нижній Новгородъ, Кіевъ и т. д. Монастыри, разсыпанные по всей Россіи, всѣ имѣютъ живописное положеніе и интересны, какъ памятники прошедшаго, и всюду найдется много драгоцѣннаго матеріала для карточекъ. Если же обратимся къ нашей литературѣ—какой громадный источникъ представится въ ея произведеніяхъ!.. Возьмемъ былины, эту древнюю поэзію русскаго народа, его сказанія, пѣсни, или сюжеты изъ духовной литературы, и—нашъ народъ, который любитъ всякіе духовные листы, будетъ писать свои грамотки и посылать свои благословенія на карточкахъ духовнаго содержанія.

Конечно, можно сказать, что все это было уже издано и иллюстри-

ровано въ хорошихъ и дорогихъ изданіяхъ. Да, именно въ дорогихъ, а что есть въ дешевыхъ, то преимущественно плохо исполнено. Даже людямъ съ средними достатками трудно пріобрѣтать дорогія изданія, людямъ же съ недостаточными средствами они совсѣмъ недоступны, а между тѣмъ нашъ народъ съ давнихъ поръ былъ всегда чрезвычайно отзывчивъ ко всякому живописному изображенію; его любовь ко всякаго рода орнаменту видна во всѣхъ предметахъ его домашняго обихода. Какъ безгранично красива и разнообразна старинная деревянная посуда: чаши двойныя, тройныя съ крышками, братины, ковши, блюда, солонки, бураки, пещерники, колыбели, вальки, ткацкіе станки, расписныя пряхи, мыкальники, донцы, веретена, гребни и мн. др. Тутъ можно встрѣтить и геометрическій орнаментъ, растительный, наивно исполненныя человѣческія фигуры, сцены изъ бытовой жизни и т. д. Въ Императорскомъ Историческомъ Музеѣ въ Москвѣ находится единственное собраніе такихъ предметовъ, по красотѣ и разнообразію орнамента. Собиралась эта коллекція съ знаніемъ и любовью въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ и, дѣйствительно, залы, наполненныя этими вещами, даютъ полную картину народнаго быта и вкуса. Также рѣзныя украшенія избъ, тысяча всевозможныхъ предметовъ, начиная отъ маленькаго ларчика, ковшовъ и солоницы до большихъ вещей,—все своеобразно, оригинально красиво; удивительный подборъ подобныхъ рѣзныхъ вещей находится въ томъ же Императорскомъ Историческомъ Музеѣ. Богатый матеріалъ могутъ дать старинныя русскія вышивки, поражающія тонкимъ исполненіемъ и оригинальнымъ орнаментомъ, вышивки, которыя встарину имѣли большое значеніе въ бытовой жизни, начиная отъ царскихъ и боярскихъ палатъ и кончая крестьянской избой, ширинки, обрядовыя полотенца, каймы свадебныхъ простынь, завѣсы, столешники и т. п.,—все покрыто удивительными и самобытными узорами.

Какъ же не просить, чтобы русскіе художники обратили свое просвѣщенное и серьезное вниманіе на эту новую отрасль промышленнаго искусства—почтовую карточку, и чтобы они воспользовались всѣмъ тѣмъ неисчерпаемымъ, богатымъ матеріаломъ, который даютъ наша русская природа и народное искусство.

Почтовая карточка, какъ одно изъ орудій распространенія знанія, развитія, чувства изящнаго, любви къ природѣ, ко всему прекрасному,—не забава, и трудъ, потраченный на украшеніе ея, въ высшей степени важенъ и плодотворенъ. Она сослужитъ великую службу для просвѣщенія народа въ самомъ широкомъ значеніи этого слова. Художники, работающіе для почтовой карточки, будутъ дѣятелями на почвѣ народной. Не такъ давно наши почтовыя карточки приготовлялись за границей, въ послѣднее время онѣ стали уже печататься въ Россіи и для украшенія ихъ привлекаются наши

лучшіе художники. Пожелаемъ же, чтобы примѣру ихъ послѣдовали и другіе наши художники и чтобы наша почтовая карточка стала—такой же художественной, изящной, поучительной и полезной въ различныхъ отношеніяхъ, какъ западноевропейская, чтобы эта новая отрасль художественной промышленности все болѣе развивалась и процвѣтала—на пользу и славу нашего отечества.



Verlag: H. Schröder, Berlin. W. 50. — Druck C. G. Röder, Leipzig.



ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВЫШИВКИ НА ОБЫКНОВЕННОЙ ШВЕЙНОЙ МАШИНѢ ЗИНГЕРЪ.

статья А. И. МАРКОВА.

Въ наше время, когда весь міръ стонетъ подъ напоромъ и тяжестью накопляющихся въ однѣхъ рукахъ капиталовъ и разныхъ синдикатовъ, когда въ особенности въ Западной Европѣ мелкому ремеслу все болѣе и болѣе приходится уступать свое мѣсто машинному производству,—нельзя не привѣтствовать всякой возможности воспользоваться обращеніемъ этихъ капиталовъ на пользу отдѣльныхъ ремеслъ, въ рукахъ отдѣльныхъ лицъ или небольшихъ семействъ. Такого рода возможность представляется нынѣ — въ обширномъ производствѣ и примѣненіи швейныхъ машинъ. Благодаря тому же капиталу удалось теперь достигнуть значительнаго совершенства въ швейно-машинномъ дѣлѣ при сравнительно небольшихъ затратахъ, слѣдствіемъ чего явилась малая цѣнность самыхъ машинъ и доступность ихъ пріобрѣтенія даже весьма неимущими классами населенія.

Но, кажется, у насъ до сихъ поръ не было обращено должнаго вниманія на значеніе швейныхъ машинъ для художественной и кустарной промышленности. Не слѣдуетъ забывать того, что наши современники требуютъ все большаго и большаго техническаго совершенства во всѣхъ производствахъ, выказываютъ особенный интересъ къ произведеніямъ художественной промышленности, а добиться желаннаго развитія этой отрасли въ отношеніи техническаго совершенства—возможно только при помощи вспомогательныхъ машинъ и приспособленій. Швейная машина при томъ усовершенствованіи, какое въ послѣдніе годы достигнуто извѣстной Мануфактурной Компаніей Зингеръ, дѣйствующей съ капиталомъ въ 60 милліоновъ долларовъ (=120 милл. руб.) и рабочимъ составомъ въ 40 тысячъ человѣкъ, можетъ оказать въ помянутомъ направленіи огромныя услуги развитію художественной и кустарной промышленности.

Вотъ почему намъ кажется не безполезнымъ обратить вниманіе нашего, въ особенности женскаго, общества на то̀, что̀ уже сдѣлано и что̀ еще мо-

---

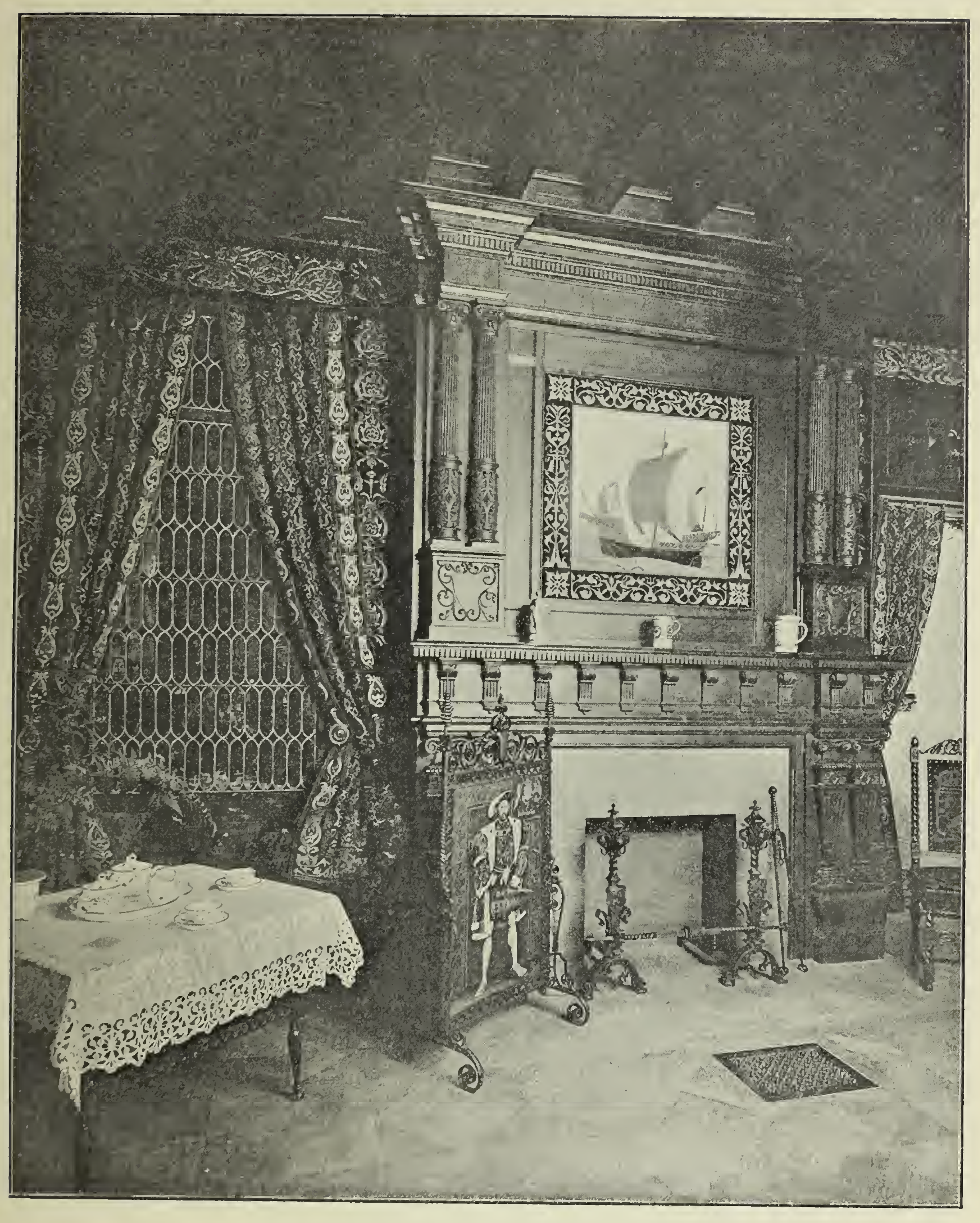
«Broderies artistiques exécutées avec une machine à coudre de Singer», par A. I. Markoff.

жетъ быть сдѣлано обыкновенной швейной машиной Зингеръ въ области художественной промышленности, а въ настоящемъ случаѣ—художественныхъ вышивокъ.

Изъ многихъ швейныхъ машинъ новѣйшаго времени особаго совершенства въ конструкціи обыкновенной швейной машины добилась именно названная фирма, такъ что для выполненія художественныхъ вышивокъ на ея машинѣ не требуется никакихъ особыхъ приспособленій; обыкновенная швейная машина Зингеръ различныхъ образцовъ и наименованій, предназначенная для домашняго пользованія, вполнѣ достаточна для означенной цѣли.

Толчкомъ къ производству истинно художественныхъ работъ на швейной машинѣ послужило желаніе означенной фирмы показать на всемірной выставкѣ въ Чикаго въ 1893 г. воочію всему свѣту тотъ необыкновенный прогрессъ въ дѣлѣ швейно-машиннаго производства со времени изобрѣтенія первой практической швейной машины основателемъ Компаніи И. М. Зингеромъ. Для этой цѣли наиболѣе наглядымъ казалось ей произвести цѣлый рядъ художественныхъ вышивокъ, чтобы показать, какъ легко можно воспользоваться швейной машиной для домашняго употребленія, въ видахъ исполненія художественныхъ вышивокъ, и съ какимъ удобствомъ можетъ послужить этотъ простой вспомогательный инструментъ во всякой семьѣ на украшеніе собственной квартирной обстановки при сравнительно незначительныхъ расходахъ. То былъ первый опытъ употребленія обыкновенной швейной машины для художественныхъ вышивокъ. Затѣмъ въ сравнительно короткій срокъ служащія помянутой Компаніи выполнили сотни отличныхъ работъ, удостоенныхъ высшихъ наградъ на выставкѣ въ Чикаго и выставляемыхъ въ маѣ сего года въ зданіи Императорскаго Общества Поощренія Художествъ, въ пользу пострадавшихъ отъ неурожая прошлаго года.

Выставка художественныхъ вышивокъ Компаніи Зингеръ въ Чикаго была устроена съ большимъ вкусомъ. Въ двухъэтажномъ зданіи, въ стилѣ Renaissance, внутреннія помѣщенія коего состояли изъ большого англійскаго «Hall» съ соотвѣтствующей лѣстницей, изъ пріемной, столовой въ стилѣ Генриха VIII, спальни нынѣшняго времени и разныхъ другихъ покоевъ, не было почти ни одного предмета, относящагося до внутренней обстановки квартиры,—за исключеніемъ, конечно, мебели,—который не былъ бы обработанъ на швейной машинѣ Зингеръ. Внутренняя обстановка одного изъ этихъ покоевъ показана на воспроизведенномъ тутъ снимкѣ. Великолѣпныя занавѣси (Gardinen, Vorhänge, Partieren) во всѣхъ комнатахъ, вышитыя въ различныхъ стиляхъ, обои изъ матеріи въ столовой, чехлы (Überzüge), кресла и даже ширмы предъ печью (Ofenschirm), скатерти, салфетки, коврики,



Décorations d'intérieur, exécutées sur la machine à coudre de Singer.

полотенца, одѣяла и многое, многое другое, съ вышивками въ византійскомъ стилѣ, со сквознымъ швомъ, съ богатѣйшими узорами самыхъ разнообразныхъ стилей,—все это была работа швейной машины,—вплоть до картинъ на стѣнахъ; эти копіи съ произведеній знаменитыхъ художниковъ, изъ которыхъ одна («Отелло» Беккера) представлена здѣсь на другомъ рисункѣ—

были сдѣланы машинной иглой и вызывали удивленіе всѣхъ присутствовавшихъ на выставкѣ въ Чикаго.



«Otello», tableau de Becker, exécuté sur la machine à coudre de Singer.

Художественныя вышивки, исполненныя на швейной машинѣ, представляютъ очень разнообразныя и существенныя преимущества предъ вышивками, исполненными рукою. Машина даетъ возможность выполнить работу равномѣрно и правильно, чего при ручномъ способѣ почти невозможно достигнуть. Самыя нѣжныя тончайшія переплетенія нитей производятся на машинѣ легко и быстро, при чемъ избѣгаются нежеланные вальки и концы нитей вовсе не видны; самымъ же важнымъ въ машинной работѣ слѣдуетъ, однако, признать возможность исполнять вышивки совершенно одинаково на правой и лѣвой сторонѣ,—преимущество, имѣющее весьма крупное значеніе для занавѣсей и тому подобныхъ вещей,—что точно также очень трудно сдѣлать рукою. И, наконецъ, не мѣшаетъ указать на выигрышъ во времени,—цвѣтными нитями можно на машинѣ въ четыре раза быстрѣе, чѣмъ рукою, получить совершенно безупречную работу. Кто знаетъ, сколько усидчиваго терпѣнія, кропотливаго труда, требуется для красивой художественной вышивки, тотъ сразу оцѣнитъ значеніе этого нововведенія вы-

шиваній на машинѣ, дѣлающей работу труженицы во много разъ болѣе производительной и легкой.

Техникѣ художественнаго вышиванія на машинѣ легко научиться: для этого нужно всего только нѣсколько часовъ внимательной работы, и потому понятно, что женщина, обладающая художественнымъ чутьемъ и вкусомъ, можетъ создать поистинѣ художественныя произведенія и пріобрѣсть себѣ такимъ образомъ весьма существенный заработокъ; но, помимо этого, такое занятіе можетъ служить и пріятнымъ препровожденіемъ времени; оттого-то швейная машина Зингеръ за границей и начинаетъ становиться необходимымъ предметомъ домашней обстановки, безъ котораго не можетъ обойтись ни одна хозяйка.

Какъ уже было сказано выше, художественныя вышивки производятся на обыкновенной швейной машинѣ; слѣдуетъ только отвинтить лапку до начала работы, благодаря чему игла можетъ вытягивать нитью болѣе или менѣе длинныя или короткія линіи, и при выполненіи работы нужно только перемѣщать матеріалъ для вышивки, смотря по рисунку или образцу, по которому выполняется вышивка. Въ общемъ, эту работу можно уподобить такому копированію съ рисунковъ, при которомъ поверхность—подвижна, грифель же укрѣпленъ. Художественность работы зависитъ, конечно, отъ выбора, оттѣнка и расположенія красокъ, и только правильнымъ распредѣленіемъ этихъ трехъ частей—работа можетъ пріобрѣсть значеніе въ художественной промышленности.

Послѣдняя можетъ, безъ сомнѣнія, стать важной отраслью кустарной промышленности вообще. Въ правительственныхъ сферахъ за границею съ недавняго времени стали обращать особенное вниманіе на развитіе кустарной промышленности и мелкаго производства, но помощь тамъ теперь почти уже невозможна въ виду необыкновеннаго развитія капиталистическаго фабричнаго производства, хотя, правда, и тамъ—въ особенности въ Германіи и Австро-Венгріи — всѣми силами стараются выдвинуть швейную машину какъ важное подспорье мелкому ремеслу въ его борьбѣ съ всепоглощающимъ капиталомъ. У насъ же можно еще многое предупредить и дать нашей кустарной промышленности то направленіе, какое она можетъ получить при правильной постановкѣ дѣла. Намъ кажется, что всѣ предпринимаемыя нынѣ мѣры только тогда приведутъ къ желанной цѣли, когда мы дадимъ рабочему-кустарю нужныя ему усовершенствованныя машины.

Автору этихъ строкъ извѣстно, напр., что въ Олонецкой губ. нашъ скорняжный (кустарный) промыселъ пришелъ въ упадокъ именно вслѣдствіе отсутствія необходимыхъ для скорняжнаго дѣла машинъ; наши сапожники-кустари могли бы работать гораздо успѣшнѣе, если бы они имѣли достаточное количество машинъ новѣйшей конструкціи. Развитію нашей

кустарной промышленности представляются въ настоящее время весьма благопріятныя условія. Въ 1897 году въ Россіи образовалось подъ эгидою Американской мануфактурной Компаніи Зингеръ акціонерное Общество для устройства русскихъ заводовъ швейныхъ и сельскохозяйственныхъ машинъ съ капиталомъ въ пять милліоновъ рублей, уставъ котораго удостоился Высочайшаго утвержденія 13 іюня 1897 года. Недавно прибылъ сюда директоръ Американской Компаніи и, какъ слышно, пріобрѣтенъ въ центрѣ Руси, въ Московской губ., участокъ земли для устройства перваго большого завода швейныхъ машинъ. Намъ извѣстно, что Русское Акціонерное Общество готово всѣми мѣрами поддержать стремленія нашего Правительства и общества въ дѣлѣ развитія кустарной промышленности, какъ предоставленіемъ для обученія нужныхъ швейныхъ машинъ въ разныя профессіональныя школы и на курсы для портняжнаго, скорняжнаго и сапожнаго дѣла, такъ и самымъ широкимъ содѣйствіемъ при открытіи школъ и курсовъ и покупкѣ машинъ крестьянами-кустарями... Желательно было бы, чтобы устроенная вышеупомянутая выставка художественныхъ вышивокъ дала соотвѣтствующій толчокъ въ этомъ дѣлѣ, тѣмъ болѣе, что производство швейныхъ машинъ въ самой Россіи сдѣлаетъ это весьма важное вспомогательное орудіе кустарной промышленности гораздо дешевле его теперешней стоимости, когда потребителю приходится платить за него не только пошлину, но и фрахтъ за перевозку изъ болѣе или менѣе отдаленныхъ странъ.

Какое огромное значеніе затѣмъ могло бы получить, напр., развитіе кустарной промышленности для производства церковныхъ облаченій, вышитыхъ при помощи швейной машины, и какъ могло бы легко удасться воспроизведеніе старинныхъ русскихъ костюмовъ помощью той же машины!

С.-Петербургъ, апрѣль 1899 г.





Художественная Хроника.

Результаты нашихъ конкурсовъ.

На конкурсъ по сочиненію рисунка для обложки журнала поступило къ 15 апрѣля—28 проектовъ.

Изъ числа присланныхъ работъ большая часть достойна особаго вниманія, какъ по количеству вложеннаго въ ихъ исполненіе труда, такъ и по самому исполненію. Къ несчастью, нельзя того же сказать относительно оригинальности композиціи. За весьма малыми исключеніями, замѣтна бѣдность фантазіи, выражающаяся въ компиляціяхъ и подражаніяхъ, притомъ иногда весьма неудачнымъ образцамъ, въ особенности же въ неопытности сочиненія шрифтовъ. Кромѣ этого, нѣсколько рисунковъ, прекрасно сработанныхъ и свидѣтельствующихъ о несомнѣнномъ дарованіи ихъ авторовъ, не отвѣчаютъ, однако, условіямъ заданія и, тѣмъ самымъ, намѣченной цѣли. Недостатки этихъ работъ показываютъ, что авторы ихъ не ясно представляли себѣ, въ чемъ собственно заключаются достоинства книжной или журнальной обложки, и, видимо, мало о томъ заботились, направляя всѣ свои усилія исключительно на аккуратное исполненіе рисунка.

Между тѣмъ, что требуется отъ обложки?

Во-первыхъ и главнымъ образомъ—ясный, легко читаемый, скажемъ болѣе—въ глаза бросающійся, шрифтъ надписей.

Затѣмъ, если на обложкѣ находятся орнаменты, рисунки, то они должны быть отчетливы, расположены съ чувствомъ мѣры, гармоничны въ тонахъ, отвѣчать внутреннему духу изданія, для котораго предназначаются, наконецъ, не представлять особенныхъ затрудненій для воспроизведенія ихъ въ печати.

Всѣ эти требованія были очень опредѣленно выражены въ условіяхъ конкурса. Требовался ясный шрифтъ, предоставлялась возможность не заполнять все поле рисункомъ, а довольствоваться даже одними заглавными буквами или заставкою, назначалось, наконецъ, исполненіе рисунка въ три тона.

Поэтому остается только пожалѣть, что не всѣ работавшіе съ достаточнымъ вниманіемъ отнеслись къ заданію. Будь обратное, ихъ работы

Résultats de nos concours.

несомнѣнно выиграли бы въ достоинствахъ и не пришлось бы отстранять ихъ отъ конкурса.

Изъ представленныхъ проектовъ, отвѣчающихъ вполнѣ заданію, получили премію:

I-ю—проектъ подъ девизомъ «Самоучка».

II-ю—проектъ подъ девизомъ «Запорожецъ».

III-ю — проектъ подъ девизомъ «Поощреніе столь же необходимо художнику, сколь необходима канифоль смычку виртуоза».

Авторами первыхъ двухъ премированныхъ проектовъ оказался А. А. Ждаха изъ Одессы, авторомъ 3-го проекта П. В. Сюзевъ изъ с. Ильинскаго, Пермской губ.



1-й проектъ г. Ждахи (1-я премія). — Projet de M. Jdakha (1-r prix).



2-й проектъ г. Ждахи (2-я премія). Projet de M. Jdakha (2-e prix).

Сверхъ премированныхъ рисунковъ, три получили еще почетные отзывы, а именно:

Проектъ подъ девизнымъ знакомъ «гербъ»—Н. А. Бенуа въ С.-Петербургѣ.

Проектъ подъ девизомъ «Con affetto» — Л. Т. Злотникова въ С.-Петербургѣ.

Проектъ подъ девизнымъ знакомъ «цвѣтокъ съ буквой П» — Н. П. Пашкова изъ Москвы.

Проекты А. А. Ждахи прекрасно исполнены, шрифты, хотя и заимствованы изъ Елизаветинской и Екатерининской эпохъ, но расположены со вкусомъ, очень отчетливы и вполнѣ отвѣчаютъ цѣли. Орнаментація обложекъ и общій тонъ раскраски немного скучноваты, не особенно удачно — помѣщеніе изображенія памятника Петра Великаго въ кругѣ, дѣлающемъ впечатлѣніе медали съ надписью «Ежемѣсячное Иллюстрированное Изданіе и т. д.» (проектъ «Самоучка»). Было бы болѣе цѣлесообразно помѣщеніе, вмѣсто того, — или аллегорической фигуры искусства, или, наконецъ, знака Общества Поощренія Художествъ (солнечные лучи въ кругу). Въ проектѣ «Запорожецъ» мало удачна фигура витязя, не имѣющая никакого отношенія къ самому изданію, но орнаментація хороша, также какъ и шрифтъ.



Проектъ г. Сюзева (3-я премія). — Projet de M. Suzeff (3-e prix).

Проектъ П. В. Сюзева вполнѣ имѣетъ характеръ обложки, но характеръ нѣсколько банальный и не новый. Тѣмъ не менѣе, верхняя заставка, съ изображеніемъ орла среди орнаментаціи на золотомъ фонѣ, дѣлаетъ пріятное впечатлѣніе. Шрифты достаточно ясны. Помѣщенный сбоку портретъ Шишкина исполненъ тушью не совсѣмъ удачно, но, въ данномъ случаѣ, онъ выражаетъ только мысль автора, предлагающаго помѣщеніе на обложкѣ какого-либо снимка, соотвѣтственно той или другой статьѣ журнальнаго выпуска.

Проектъ Н. А. Бенуа — несомнѣнно наиболѣе интересный изъ всѣхъ представленныхъ. Рисунокъ обложки задуманъ весьма удачно, прекрасно выра-

жаетъ цѣль изданія и талантливо исполненъ. Фигуры живописца, скульптора, изображенія заводскаго зданія и церкви, такъ же какъ и обрамляющая вѣтвь съ распустившимися цвѣтами, сдѣланы съ истиннымъ чувствомъ декоративнаго искусства. Надписи, хотя и могли бы быть яснѣе, но все же вполнѣ гармонируютъ съ общимъ видомъ. Къ сожалѣнію, количество тоновъ раскраски превышаетъ болѣе чѣмъ вдвое заданное, и это отступленіе и помѣшало назначить проекту первую премію.

Обложка Л. Т. Злотникова ис-



Проектъ Н. Бенуа (похв. отзывъ). — Projet de M. N. Bénoit (mention).



Проектъ г. Злотникова (похв. отзывъ). — Projet de M. Zlotnikoff (mention).

полнена со вкусомъ. Все поле заполнено рисункомъ, среди котораго довольно удачно выдѣляются надписи. Въ этомъ проектѣ также слишкомъ много тоновъ, притомъ нѣкоторые съ переливами, что̀ затрудняетъ еще болѣе исполненіе его въ печати.

Проектъ Н. П. Пашкова интересенъ, главнымъ образомъ, по эффекту, который авторъ получилъ всего двумя тонами, положенными на бѣлую бумагу: краснобурымъ — фона и чернымъ — рисунковъ и надписей. Для воспроизведенія эта обложка представляетъ наименьшія затрудненія и съ

этой стороны отвѣчаетъ цѣли. Но верхняя надпись недостаточно выдѣляется, а лебеди, заимствованные изъ заграничнаго изданія, — никакого отношенія не имѣютъ къ журналу, и могли быть съ успѣхомъ замѣнены болѣе подходящимъ къ изданію изображеніемъ или рисункомъ.



Проектъ г. Пашкова (похв. отзывъ). — Projet de M. Paschkoff (mention).

16-го мая, подъ предсѣдательствомъ Е. И. В. Принцессы Евгеніи Максиміліановны Ольденбургской, происходило Общее годичное Собраніе Имп. Общества Поощренія Художествъ, съ раздачей серебр. медалей (8 большихъ и 17 малыхъ) и аттестатовъ (2-хъ) учащимся въ Рисовальной Школѣ. Изъ отчета, читаннаго Секретаремъ Общества, было, что главнѣйшими явленіями въ жизни учрежденія за 1898 г. были: 1) основаніе собственнаго повременнаго изданія «Искусство и Художественная Промышленность», задуманнаго еще въ предыдущемъ году; 2) устройство художественно-печатной мастерской въ домѣ по Демидову переулку; 3) заведеніе дополнительныхъ рисов. классовъ въ мужскомъ отдѣленіи Школы для подготовленія учениковъ въ Высшее Худож. Училище на средства Имп. Академіи Художествъ. Какъ въ этихъ мѣрахъ, такъ и въ матеріальной поддержкѣ молодыхъ художниковъ (въ видѣ стипендій и ссудъ, покупокъ для членской лотереи, премій на конкурсахъ и пр.) на сумму 9.245 р., а также въ содержаніи пригородныхъ отдѣленій Школы и художественно-ремесленныхъ мастерскихъ съ безплатнымъ курсомъ, что̀ потребовало расходу до 31.755 р.—и выразилась задача Общества «поощреніе художествъ».

Новымъ источникомъ дохода являлись выставки, особенно иностранныя, предпринятыя въ видахъ ознакомленія съ состояніемъ искусства за границей—лицъ, не бывающихъ тамъ. Капиталы Общества возросли за годъ съ 234½ тыс. руб. до 240½ тыс. руб., а къ 16-му мая представляли цифру въ 256 тыс. руб.

16 и 17 мая происходили полугодичные экзамены въ Школѣ Общества съ ея пригородными отдѣленіями и мастерскими. На нихъ присуждено: денежныхъ наградъ 928 р., серебр. медалей—16 (большихъ 7 и малыхъ 9) и аттестатовъ объ окончаніи курса рисованія—12-ть.

Собраніе по художественно-литографскому искусству въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ.

22-го апрѣля въ помѣщеніи Императорскаго СПб. Общества Архитекторовъ въ зданіи Императорскаго Общества Поощренія Художествъ состоялось собраніе, посвященное художественно-литографскому искусству, причемъ обсуждался вопросъ объ устройствѣ выставки художественныхъ литографій. На время засѣданія были выставлены: 1) Собраніе художественныхъ литографій (даръ Обществу фирмы В. Гофманъ въ Дрезденѣ); 2) 12 литографій Г. Ривіера (Les 12 aspects de la nature), 3) Изданіе «l'Estampe Moderne».

А. П. Сомовъ, открывая собраніе, указалъ на значеніе литографскаго искусства, которое за послѣднее время, попавъ снова въ руки художниковъ, начинаетъ воскресать. Общество Поощренія Художествъ въ прошломъ году устроило спеціальныя мастерскія литографскаго дѣла для подготовки техниковъ и чтобы дать возможность художникамъ пробовать свои силы въ дѣлѣ литографіи. Настоящее собраніе между прочимъ имѣетъ цѣлью обсудить устройство выставки художественныхъ литографій.

Г. П. Анненковъ ознакомилъ собраніе съ историческимъ ходомъ развитія литографскаго дѣла. Родоначальникъ литографіи Зенефельдеръ, собираясь самъ издавать свои сочиненія, задумалъ выгравировать ихъ на известковомъ камнѣ; во время опытовъ надъ подобнымъ камнемъ къ Зенефельдеру пришла прачка, счетъ которой онъ записалъ на одномъ изъ своихъ камней съ помощью жирной черной краски. Приступивъ затѣмъ къ полировкѣ камня азотной кислотой онъ, къ изумленію, увидѣлъ, что послѣдняя, травя поверхность, не дѣйствуетъ на мѣста, покрытыя краской, образуя такимъ образомъ рельефную надпись. Зенефельдеръ, понявъ какое огромное значеніе можетъ имѣть его нечаянное открытіе, употребилъ всѣ старанія усовершенствовать свой способъ и довольно скоро выработалъ пріемы печатанія съ литографскаго камня. Въ 1799 г. онъ предпринялъ путешествіе и былъ въ Мюнхенѣ, Вѣнѣ, Лондонѣ и Парижѣ, всюду демонстрируя свое изобрѣтеніе. Въ Германіи съ первыхъ же опытовъ литографское искусство достигло значительнаго совершенства, затѣмъ перешло въ Римъ, а въ 1807 г. сильно привилось и въ Лондонѣ. Около этого же времени А. Оффенбахъ и Ластейри старались основать литографскія заведенія во Франціи, но знанія этихъ лицъ были крайне ограничены и попытка ихъ не имѣла успѣха. Тогда Ластейри, которому принадлежитъ честь окончательнаго водворенія литографіи во Франціи, предпринялъ путешествіе въ Германію и,

Réunion consacrée à la lithographie artistique à la Société Impériale d'Encouragement des Arts.

послѣ основательной подготовки въ 1814 году вернувшись во Францію, основалъ тамъ литографское заведеніе, выполнившее превосходные отпечатки. Къ 1818 году литографское искусство вошло въ такую моду, что даже члены королевскаго дома въ Тюльери нерѣдко занимались рисованіемъ на камнѣ. Послѣ Ластейри много способствовали развитію литографіи Энгельманъ, де-Мильхусъ, Марсель-де-Серръ, Гокуръ, Виленъ, Легро Данизи, Лемерсіе. Изъ художниковъ Франціи съ особенною любовью отнеслись къ литографскому искусству: Жиродэ, Дерне, Прудонъ, Жерико, Пигаль, Гаварни, Гранвиль, Доміе, Трависъ и др. Въ Россіи литографія появляется въ 1818 г. *); изъ русскихъ литографическихъ заведеній славились: въ 20-хъ годахъ—Вармунда, въ 40-хъ Гельбаха, Майера, Штейнбаха, въ 50-хъ Мюнстера (существующее и до настоящаго времени), литографія Главнаго Управленія путей сообщенія и публичныхъ зданій и въ 70-хъ Петерсена; изъ русскихъ литографовъ выдаются: Людерицъ, Шевалье, Гау, Разумихинъ, Шертель, Сверчковъ, акад. Ухтомскій, Тимъ, Шарлемань, Пиратскій, Кружкинъ, Брезе, Борель. Въ заключеніе Г. П. Анненковъ указалъ собранію на французскаго художника Ривіера, достигшаго особаго совершенства въ дѣлѣ современной литографіи. Еще никогда хромо-литографія не давала такихъ художественныхъ произведеній какъ работы Ривіера, въ которыхъ съ помощью имъ самимъ изготовляемыхъ красокъ онъ достигаетъ удивительнаго сочетанія тоновъ.

П. П. Марсеру сообщилъ нѣсколько свѣдѣній касательно выставленной весьма цѣнной коллекціи оригинальныхъ литографій, принесенной въ даръ Обществу П. Х. Дрезденскою фирмою В. Гофмана. Г. Бруно Шульце, стоящій во главѣ крупнаго дѣла фирмы Гофмана, сознавая, что литографія по столько можетъ достичь своей цѣли, по сколько она будетъ находиться въ рукахъ художниковъ, пожелалъ вернуть ей—ея былое значеніе и для этого началъ привлекать художниковъ къ непосредственной работѣ на камнѣ. Пять лѣтъ тому назадъ первый примѣръ былъ поданъ Георгіемъ Люрихомъ, которому вскорѣ послѣдовалъ цѣлый рядъ Дрезденскихъ художниковъ. Въ теченіе 5 лѣтъ болѣе 80 художниковъ начали работать на камнѣ и такимъ образомъ, благодаря просвѣщенному содѣйствію г. Бруно Шульце, художественная литографія снова заняла свое мѣсто среди художественныхъ произведеній. Изъ выставленныхъ литографій особенно выдаются работы: Унгера, Рихарда Мюллера, Баума, Бауцера, Медица, Берингера и др. Всѣ литографіи этихъ художниковъ поражаютъ изученіемъ природы и высокимъ знаніемъ

*) Однѣми изъ первыхъ художественныхъ работъ по этой части были у насъ именно изданія основаннаго въ 1820 г. Общества Поощренія Художниковъ, съ цѣлію доставленія заказовъ художникамъ и распространенія художественныхъ произведеній въ различнаго рода изданіяхъ.

Прим. Ред.

рисунка. Принесенiе въ даръ столь рѣдкой коллекцiи вызвало со стороны Общества выраженiе глубокой признательности щедрому жертвователю.

А. И. Сомовымъ, А. Н. Мюнстеромъ, Р. Р. Голике, А. А. Ильинымъ, Е. Е. Рейтерномъ, А. А. Бильдерлингомъ, П. П. Марсеру, Ѳ. Г. Бернштамомъ и г. Филипповымъ были подняты вопросы насчетъ устройства выставки литографскаго дѣла, заботы о которой и принялъ на себя А. И. Сомовъ, при чемъ было выяснено: что литографiя особенно близка Обществу Поощренiя Художествъ, которое еще въ 30-хъ годахъ давало молодымъ художникамъ заказы на литографiи съ разныхъ картинъ подъ руководствомъ извѣстнаго жанриста Венецiанова, и что предстоящая выставка должна носить характеръ историческiй (расположенiе по эпохамъ), но—при современномъ отдѣлѣ.

А. Н. Мюнстеръ указалъ, что, справляя въ будущемъ году шестидесятилѣтiе своей дѣятельности, онъ можетъ дать свѣдѣнiя о всѣхъ выдающихся русскихъ печатникахъ, и что надо бы въ Россiи создать, подобно Францiи, Общество художниковъ литографовъ. Собранiе привѣтствовало А. Н. Мюнстера, какъ старѣйшаго литографа.

А. А. Ильинъ замѣтилъ, что безъ активной помощи художниковъ нельзя ждать быстраго развитiя литографскаго дѣла, на что А. И. Сомовъ отъ лица Общества пригласилъ всѣхъ художниковъ посѣщать мастерскiя Общества и пробовать свои силы въ дѣлѣ литографiи *).

Собранiе Императорской Академiи Художествъ отъ 22 Февраля 1899 г.

1. Были удостоены званiя академика: А. А. Киселевъ, В. В. Матэ, Г. И. Франкъ.

2. Техническо-строительный Комитетъ Министерства Внутреннихъ Дѣлъ препроводилъ въ Академiю, для разсмотрѣнiя въ художественномъ отношенiи, проектъ каменной часовни Коневскаго монастыря, предполагаемой къ постройкѣ на углу Средняго проспекта и Панфиловой улицы. Академическая Коммиссiя, подъ предсѣдательствомъ почетнаго члена Гедике, нашла присланный проектъ нежелательнымъ; Собранiе присоединилось къ мнѣнiю Коммиссiи.

3. Въ Собранiи Академiи 25-го января с. г. М. П. Боткинъ возбудилъ вопросъ о прiобрѣтенiи, на академическiя средства, произведенiй иностранныхъ художниковъ. Въ Совѣтѣ Академiи было указано, что въ Петербургѣ затруднительно дѣлать выборъ этихъ произведенiй, такъ какъ на иностранныхъ выставкахъ, тутъ устраиваемыхъ, не часто появляются дѣйствительно выдающiяся произведенiя, бывшiя въ теченiе года на выставкахъ за границею. Предложенiе М. П. Боткина не было принято Собранiемъ, большинствомъ всѣхъ голосовъ противъ двухъ.

4. Въ Собранiи Академiи 25-го января с. г. Г. Р. Залеманъ возбудилъ вопросъ о томъ, какъ поступать въ тѣхъ случаяхъ, когда Академическая Коммиссiя прiобрѣтаетъ произведенiя для Русскаго музея Императора Александра III-го, а эти произведенiя не будутъ приняты

*) Мнѣ извѣстно, что цѣлая группа молодыхъ художниковъ (напр. Зарубинъ, Кандауровъ, Рыловъ, Химона, Манѣковскiй и др.) собирается въ близкомъ будущемъ воспользоваться этимъ любезнымъ приглашенiемъ. Н. Рерихъ.

Русскимъ музеемъ. Вопросъ этотъ, не вызванный пока какимъ-либо совершившимся фактомъ, представляетъ принципіальный интересъ, т. к. онъ не разрѣшается Высочайше утвержденнымъ положеніемъ о Русскомъ музеѣ. По обсужденіи, большинство Совѣта Академіи полагало нужнымъ установить, что, хотя пріобрѣтенія Русскаго музея, оплаченныя имъ, и могутъ сразу поступать туда, но, въ теченіе 5 лѣтъ, будетъ признаваться, что вещи эти находятся какъ бы подъ сомнѣніемъ, на испытаніи, только не въ залахъ Академіи, какъ слѣдовало бы по буквальному смыслу положенія о Музеѣ, а въ особой залѣ новыхъ пріобрѣтеній Русскаго музея,—тѣмъ болѣе, что въ Академическомъ музеѣ вскорѣ не нашлось бы и мѣста для пріобрѣтеній Русскаго музея. Собраніе согласилось съ предложеніемъ Совѣта.

5. М. Т. Преображенскій замѣтилъ, что въ настоящее время пріобрѣтеніе картинъ и вообще художественныхъ произведеній съ выставокъ для Русскаго музея предоставляется особой Коммиссіи въ ограниченномъ составѣ—изъ трехъ лицъ, избираемыхъ Собраніемъ Академіи, при чемъ, для пріобрѣтенія ими художественныхъ произведеній, требуется уже единогласное рѣшеніе всѣхъ трехъ членовъ. Въ то же время, для пріобрѣтенія картинъ, прежде бывшихъ на выставкахъ, и вообще художественныхъ произведеній, имѣющихъ значеніе въ исторіи развитія изящныхъ искусствъ въ Россіи, существуетъ для поступленія подобныхъ произведеній въ музей Императора Александра III-го и другой путь, который въ общемъ сводится къ тому, что Собраніе Академіи на своихъ ежемѣсячныхъ засѣданіяхъ, по рекомендаціи Совѣта Академіи, всѣхъ или даже нѣсколькихъ членовъ онаго, рѣшаетъ вопросъ о пріобрѣтеніи художественныхъ произведеній закрытою баллотировкою, при чемъ осмотръ такихъ произведеній происходитъ тутъ же, спѣшно, въ засѣданіи, и при вечернемъ освѣщеніи. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ трудно уяснить себѣ сразу все значеніе предлагаемаго художественнаго произведенія для Русскаго музея и, быть можетъ, это и служитъ причиною тому, что нѣкоторые члены Собранія иногда воздерживаются отъ баллотировки. Поэтому нельзя ли расширить полномочія вышеуказанной Коммиссіи, предоставивъ ей право дѣлать вообще всякаго рода пріобрѣтенія художественныхъ произведеній для музея Императора Александра III-го. Совѣтъ Академіи внесъ въ Собраніе предложеніе о предоставленіи Академической Коммиссіи для покупокъ съ выставокъ—рѣшенія вопросовъ о пріобрѣтеніи всѣхъ безъ исключенія доставляемыхъ въ Академію для продажи вещей. Такимъ образомъ Собраніе будетъ избавлено отъ обязанности заниматься вопросами о покупкахъ при неблагопріятныхъ условіяхъ, указанныхъ выше, о чемъ уже были сдѣланы заявленія въ одномъ изъ предыдущихъ Собраній Академіи. Собраніе постановило оставить прежній способъ (двоякій) пріобрѣтенія художественныхъ произведеній въ Русскій музей.

6. Въ Академію поступило предложеніе отъ г-жи Бухъ о пріобрѣтеніи въ Русскій музей небольшихъ группъ и моделей изъ бронзы и воска, работы умершаго академика Н. И. Либериха. Эти вещи были осмотрѣны, по просьбѣ Совѣта Академіи, членами Совѣта: В. А. Беклемишевымъ, Г. Р. Залеманомъ, Л. В. Позеномъ и М. А. Чижовымъ, предложившими пріобрѣсти для Русскаго музея—4 группы, изъ которыхъ была пріобрѣтена одна: «Бѣгущій олень» (бронза) за 300 рублей.

7. Выбранъ Г. И. Котовъ представителемъ Академіи въ Коммиссію по постройкѣ Троицкаго моста.

8. Принята къ свѣдѣнію вѣдомость расходовъ на непредвидѣнныя надобности изъ 60-ти тысячъ рублей въ 1895, 1896 и 1897 годахъ.

Собраніе Императорской Академіи Художествъ отъ 29 марта сего года.

1. П. П. Соколовъ былъ удостоенъ званія академика.

2. Порядокъ пріобрѣтенія художественныхъ произведеній для музея Императора Александра III-го оставленъ прежній.

3. О проектѣ штата Пензенскаго художественнаго училища Н. Д. Селиверстова. Собраніе утвердило проектъ съ возложеніемъ на почетнаго блюстителя—ходатайства о субсидіи отъ Министерства Финансовъ въ размѣрѣ 5.000 р.

4. Утверждена смѣта Пензенскаго Художественнаго Училища на 1899 годъ.

5. О проектѣ устава Русскаго Художественнаго Общества въ Мюнхенѣ.

Императорскій Посланникъ въ Баваріи доставилъ въ Министерство Иностранныхъ Дѣлъ проектъ устава «Русскаго Художественнаго Общества въ Мюнхенѣ», составленный имъ по образцу Парижскаго Общества взаимопомощи русскимъ художникамъ. Основанное въ Мюнхенѣ съ недавняго времени Русское Благотворительное Общество, по замѣчанію посланника, посвящаетъ свои силы почти исключительно молодымъ людямъ, слушающимъ лекціи въ университетѣ и политехническомъ институтѣ. Между тѣмъ Мюнхенъ, пріобрѣтающій за послѣднее время значеніе крупнаго художественнаго центра, также привлекаетъ въ большомъ количествѣ русскихъ, посвящающихъ свои силы искусству, и проектируемое Д. С. С. Извольскимъ Общество могло бы дать необходимую многимъ изъ нихъ матеріальную и нравственную поддержку. Проектъ устава этого Общества, переданный въ Министерство Императорскаго Двора, препровожденъ теперь на заключеніе Императорской Академіи Художествъ. Цѣль проектируемаго Общества—оказывать помощь работающимъ или учащимся въ Мюнхенѣ художникамъ, русскимъ подданнымъ, безъ различія вѣроисповѣданій. Къ видамъ такой помощи между прочимъ относятся: 1. Устройство выставокъ произведеній членовъ Общества; 2. Посредничество при продажѣ этихъ произведеній; 3. Облегченіе недостаточнымъ художникамъ найма мастерскихъ и моделей, покупки художественнаго матеріала и т. п.; 4. Внесеніе за недостаточныхъ платы за ученіе; 5. Денежныя ссуды и субсидіи; 6. Стипендіи въ художественныхъ школахъ; 7. Покупка аксессуаровъ, костюмовъ и т. п. для безплатнаго и платнаго пользованія; 8. Участіе въ художественныхъ изданіяхъ. Средства Общества составляютъ: 1. Единовременныя и ежегодныя субсидіи различныхъ учрежденій и лицъ; 2. Ежегодные членскіе взносы; 3. Доходы съ запаснаго капитала Общества; 4. Извѣстный процентъ отъ всѣхъ изданій, продажъ и т. п., въ которыхъ принимаетъ участіе Общество; 5. Доходъ отъ различныхъ устраиваемыхъ Обществомъ выставокъ, лотерей, общественныхъ увеселеній и т. п.—Составъ Общества опредѣляется: членами-благотворителями, членами-соревнователями и дѣйствительными членами. Членами благотворителями считаются лица, внесшія единовременно въ пользу Общества 100 рублей (или 200 марокъ) и болѣе. Членами соревнователями считаются всѣ лица, сдѣлавшія какой-либо взносъ въ пользу Общества. Членами дѣйствительными могутъ быть временно или постоянно живущіе въ Мюнхенѣ русскіе или иностранные подданные, представленные 2-мя дѣйствительными членами и избранные простымъ большинствомъ голосовъ Правленія Общества. Дѣйствительные члены вносятъ ежегодно не менѣе 5 руб. (10 марокъ) или, для наименованія пожизненными членами, единовременно 100 руб. (200 марокъ). Предсѣдатель Общества—Россійскій посланникъ въ Мюнхенѣ. Казначеемъ Общества долженъ быть членъ Императорской Миссіи въ Мюнхенѣ.

Собраніе постановило, что Академія къ утвержденію Общества съ предположеннымъ уставомъ препятствій не встрѣчаетъ.

6. Лѣтомъ 1898 г. при осмотрѣ зданій, требующихъ ремонта, оказалось, что гипсовая группа «Минервы», находящаяся надъ куполомъ конференцъ-зала Академіи, пришла въ крайнюю ветхость и, вслѣдствіе продолжающагося разрушенія ея, начинаетъ грозить серьезною опасностью для проходящихъ мимо Академіи. Собраніе, считая необходимость снять фигуру «Минервы», признало желательнымъ замѣнить ее новою.

7. Собраніе, соглашаясь съ мнѣніемъ Совѣта, признало неудовлетворительнымъ новый проектъ часовни Коневскаго монастыря въ СПб.

8. Членъ Академіи А. Н. Бенуа высказалъ мнѣніе о нецѣлесообразности удостоенія членовъ Академіи—званіемъ академика, ибо всякій членъ Академіи уже по одному этому пожизненному званію—или равенъ академику или выше его. Собраніе постановило сохранить прежній порядокъ избранія въ академики.

9. Собраніе утвердило постановленія Комитета по завѣдыванію капиталами имени Императора Александра III-го.

10. Собраніе согласилось на продленіе на одинъ годъ пенсіонерства архитекторамъ С. Бѣляеву и П. Покрышкину.

11. В. Е. Маковскій обратился къ Вице-президенту Академіи съ письмомъ, въ кото-

ромъ сложилъ съ себя званіе члена Коммиссіи по пріобрѣтенію художественныхъ произведеній для Русскаго музея Императора Александра III, находя обиднымъ для выбранной Академіею Художествъ Коммиссіи и вообще неправильнымъ пріобрѣтеніе портрета А. П. Соколова—помимо ея и не зная, кто рекомендовалъ это Августѣйшему Управляющему Музеемъ. По единогласной просьбѣ, В. Е. Маковскій согласился остаться въ означенной Коммиссіи.

13. Собраніе пріобрѣло для Русскаго музея Императора Александра III картины: Венеціанова—«Купальщица» и Михайлова—«Овощи и фрукты».

Собраніе Императорской Академіи Художествъ отъ 26 апрѣля.

1. Делегатомъ отъ Академіи на предстоящій XI Археологическій съѣздъ въ Кіевѣ назначенъ В. В. Сусловъ.

2. По поводу заявленія члена Академіи И. П. Петрова-Ропета объ ассигнованіи суммъ на памятникъ А. С. Пушкина, Собраніе выразило, что не имѣетъ права исполнить предложеніе г. Петрова-Ропета, потому что, по уставу и штату Академіи, отпускаемыя изъ казны деньги имѣютъ опредѣленное назначеніе, на которое и должны быть расходуемы.

3. Членъ Академіи В. В. Сусловъ заявилъ объ установленіи одного общаго срока для производства выборовъ академиковъ и членовъ Академіи. Совѣтъ Академіи, соглашаясь съ мнѣніемъ В. В. Суслова, полагалъ внести это предложеніе въ Собраніе, съ оговоркою, что, до полнаго комплекта членовъ Академіи, предложеніе В. В. Суслова примѣнимо, какъ къ академикамъ, такъ и къ членамъ Академіи, послѣ же того какъ комплектъ членовъ Академіи будетъ полный, при избраніи членовъ Академіи должно будетъ руководствоваться § 17 устава Академіи, но для избранія академиковъ предложеніе В. В. Суслова можетъ остаться въ силѣ на все будущее время. Собраніе согласилось съ мнѣніемъ Совѣта.

4. Членъ Академіи В. В. Сусловъ заявилъ о необходимости сохраненія памятниковъ русскаго искусства съ половины XVIII до половины XIX столѣтія. Заявленіе было передано въ Совѣтъ для разработки.

5. Членъ Академіи В. В. Сусловъ далъ отзывъ о вторичномъ командированіи архитектора Ф. Ф. Горностаева съ научно-художественною цѣлью. Собраніе рѣшило командировать г. Горностаева еще на 1 годъ.

6. По поводу учрежденія въ Римѣ Общества взаимопомощи русскихъ ученыхъ и художниковъ Собраніе, 14-ю голосами противъ 6-ти, признало подобное Общество не могущимъ принести желательной пользы.

Въ Комитетъ жюри для весенней выставки въ залахъ Академіи Художествъ были избраны художники: В. А. Беклемишевъ (85 избирательныхъ голосовъ при 105 избирателяхъ), К. Я. Крыжицкій (72 гол.), О. Д. Бразъ (69 гол.), А. И. Куинджи (68 гол.), Ф. Э. Рущицъ (67 гол.), А. Н. Бенуа (63 гол.), В. Е. Пурвитъ (63 гол.), Я. Розенталь (52 гол.), М. И. Холодовскій (49 гол.), Н. К. Рерихъ (47 гол.), Г. Р. Залеманъ (46 гол.), Н. П. Химона (44 гол.), К. А. Стабровскій (43 гол.), В. И. Зарубинъ (41 гол.), К. Я. Фельдманъ (40 гол.); въ кандидаты: И. Я. Гинцбургъ (38 гол.) и г. Вальтеръ (38 гол.). Предложеніе объ обязательной ежегодной перемѣнѣ половины состава Комитета, сдѣланное нѣкоторыми художниками на Общемъ Собраніи экспонентовъ, оказалось лишеннымъ всякаго основанія и не встрѣтило сочувствія, получивъ 56 отрицательныхъ голосовъ при 26 желавшихъ введенія этого ненужнаго правила, представляющаго только излишнее стѣсненіе свободы.

Комитетомъ по пріобрѣтенію картинъ для музея Императорской Академіи Художествъ пріобрѣтены были слѣд. картины: на выставкѣ СПб. Общества Художниковъ—К. Е. Маковскаго «Головка»; на весенней выставкѣ въ залахъ Академіи Художествъ: М. И. Холодовскаго «Поздняя осень», К. Я. Крыжицкаго «Снѣгъ выпалъ въ сентябрѣ», Ф. Э. Рущица «Ручей», В. И. Зарубина «Тихій вечеръ», В. И. Пурвита «Поздній снѣгъ», г. Петрова «Сумерки» и г. Зейденберга «Ремонтъ пути»; на передвижной выставкѣ: «Сѣверный край»—А. Васнецова, «Штиль»—Н. Дубовского, «Ранняя весна»—И. Левитана, «Начало ночи»—Н. Досѣкина, «Весенняя вода»—С. Жуковскаго, «Сборъ къ обѣднѣ»—В. Тихина, и «Старушка натурщица»—Н. Касаткина.

Государемъ Императоромъ пріобрѣтены были на Передвижной выставкѣ картины: В. Сурикова—«Переходъ Суворова черезъ Альпы» и К. Лемоха—«Митька».

Товарищество передвижныхъ выставокъ избрало, изъ числа экспонентовъ, 8 новыхъ членовъ: С. А. Виноградова, Н. В. Досѣкина, С. В. Иванова, П. А. Нилуса, Н. К. Пимоненко, К. К. Первухина, А. Л. Ржевскую и Г. Ѳ. Ярцева.

На обѣдѣ членовъ и экспонентовъ 27-ой передвижной выставки Г. Г. Мясоѣдовъ предложилъ устроить такую передвижную выставку, которая бы могла посѣщать не только крупные, но и мелкіе города и даже, быть можетъ, села. Для этого, картины должны писаться на особыхъ подрамкахъ, безъ рамъ, и входная плата не должна превышать 5 коп. Предложеніе г. Мясоѣдова было принято сочувственно и многіе изъявили готовность принять участіе въ устройствѣ подобной выставки.

На XXVII передвижной выставкѣ картинъ, въ Имп. Обществѣ Поощренія Художествъ, съ 7-го марта по 11-го апрѣля включительно, перебывало 17.404 посѣтителей и продано 51 произведеніе на сумму 54.760 рублей.

Выставку Общества СПб. Художниковъ (въ залахъ Императорской Академіи Наукъ), закрывшуюся 28-го марта, посѣтило до 13.000 чел.

Еще 25 февраля, состоялось общее собраніе Спб. Общества Художниковъ, на которомъ Г. П. Кондратенко былъ избранъ въ почетные члены Общества и былъ доложенъ отчетъ Правленія относительно заключенія разсчета по выставкамъ.

Докладъ Ревизіонной Коммиссіи по годичному отчету за 1898 г. былъ одобренъ Собраніемъ и оно постановило выразить, какъ этой Коммиссіи, такъ и Правленію Общества, благодарность за энергичную дѣятельность. Согласно отчету, къ 1 января 1898 г. въ составѣ Общества числились: 1 почетный членъ и 65 дѣйствительныхъ; въ теченіе прошлаго года въ почетные члены избранъ Г. И. Семирадскій, принимая же во вниманіе убыль и прибыль Общества за томъ годъ, составъ его къ 1 января 1899 г. выразился въ числѣ: 2 почетныхъ и 66 дѣйствительныхъ членовъ, при капиталѣ въ 6.552 рубля. Въ теченіе отчетнаго года Общество устроило 3 выставки: 2—въ Петербургѣ и 1—въ Москвѣ, при чемъ на VI-й Петербургской выставкѣ было продано 28.479 входныхъ билетовъ. Въ заключеніе Собранію былъ доложенъ докладъ Правленія о дивидендѣ съ первой народной выставки въ СПб., который въ размѣрѣ 597 р. 52 коп. (по примѣру прошлыхъ выставокъ) былъ отчисленъ въ капиталъ Общества.

Къ чествованію памяти А. С. Пушкина на собраніи Общества Спб. Художниковъ, по предложенію г. Малышева, постановлено составить альбомъ изъ рисунковъ къ сочиненіямъ поэта, для чего каждый художникъ выбираетъ самостоятельно сюжетъ и дѣлаетъ рисунокъ. Въ томъ же собраніи г. Прокофьевъ познакомилъ присутствующихъ съ проектомъ зданія для художественныхъ выставокъ, которое Общество думаетъ построить на мѣстѣ Лебяжьей канавки. Въ кандидаты къ членамъ Правленія (на 1899 г.) избраны: г. Писемскій и г. Берггольцъ.

7 апрѣля въ помѣщеніи бывшей мастерской проф. Л. Н. Бенуа состоялось годичное общее собраніе Общества Русскихъ Акварелистовъ. Послѣ разсмотрѣнія отчетовъ за прошлый годъ и по акварельной выставкѣ были единогласно выбраны въ члены Правленія Общества на 1899 г.: А. Егорновъ, В. Шрейберъ, Д. Бенкендорфъ, кандидатами: А. Хрѣновъ и В. Навозовъ. Въ дѣйствительные члены Общества избранъ Н. Прокофьевъ.

Военно-инженерный Комитетъ поручилъ составленіе проекта предположеннаго къ сооруженію собора въ Портъ-Артурѣ главному архитектору Военнаго Министерства А. И. фонъ-Гогену. Соборъ будетъ сооруженъ въ русскомъ стилѣ и долженъ будетъ вмѣщать до 2.000 человѣкъ.

Въ Археологическомъ Институтѣ состоялись Общія Собранія гг. членовъ и слушателей Института: 18 февраля, гдѣ прочтенъ былъ между прочимъ рефератъ Г. М. Болсунова—«о кремневыхъ орудіяхъ, собранныхъ кн. П. А. Путятинымъ близъ села Бологое»; 11 марта съ прочтеніемъ реферата Г. М. Болсуновымъ же—«хронологія и классификація г. де Мортильє въ доисторической археологіи».

11 февраля состоялось собраніе Восточнаго отдѣленія Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества; предметы: 1. Текущія дѣла и рефераты: 2. Д. А. Клеменца—«о памятникахъ древности въ Турфанскомъ оазисѣ, какъ археологическіе результаты Турфанской экспедиціи» (были представлены фотографическіе снимки съ фресокъ и другихъ памятниковъ); 3. В. В. Радлова—«нѣсколько словъ о Турфанскихъ уйгурскихъ и руническихъ фрагментахъ»; 4. С. Ф. Ольденбурга — «нѣсколько замѣчаній о Турфанскихъ санскритскихъ надписяхъ».—15 марта происходило засѣданіе Классическаго отдѣленія того же Общества—предметы: 1. Текущія дѣла и рефераты: 2. Я. И. Смирнова—«О сирійскомъ блюдѣ съ христіанскими изображеніями» и 3. С. А. Жебелева—«О собраніяхъ Somzée и Duluct».

2 марта въ Императорскомъ Обществѣ любителей древней письменности состоялось Общее Собраніе. Въ члены-корреспонденты избраны были: В. М. Васнецовъ, С. О. Долговъ и С. А. Пташицкій.

Обычная отчетная выставка древностей, представляемыхъ на Высочайшее обозрѣніе въ Императорской Археологической Коммиссіи, бывающая въ теченіе марта, была нѣсколько біднѣе по содержанію сравнительно съ прошлымъ годомъ, но тѣмъ не менѣе составилась въ научномъ отношеніи характерно. Особый научный интересъ представляли коллекціи древностей Вятской и Пермской губ. (II и VIII вв.), собранныя членомъ Коммиссіи Ал. Анд. Спицынымъ, производившимъ прошлымъ лѣтомъ раскопки въ названныхъ губерніяхъ. Также интересны и древности изъ раскопокъ проф. Н. И. Веселовскаго въ Кубанской области (среди этихъ раскопокъ особенно любопытно погребеніе, при которомъ находилось до 100 лошадей). Въ той же мѣстности производилъ раскопки И. Владиміровъ, представившій при вещахъ хорошо исполненную модель погребенія. Очень хороши золотыя бляшки изъ раскопокъ члена Коммиссіи Ф. Брауна въ Таврической губерніи (II в. до Р. Х.). Много древностей прислано изъ Сибири; между ними выдѣляются: прекрасный монгольскій шишакъ XV в. и, единственное этого типа, блюдо, представляющее подражаніе Сассанидскимъ блюдамъ—изъ Березова.

20-го апрѣля открылась въ помѣщеніи Императорскаго Общества Поощренія Художествъ выставка работъ Перваго Дамскаго Художественнаго Кружка. Къ сожалѣнію, большинство работъ носило обычный характеръ женскихъ рукодѣлій; единственно выдѣлялись акварели Принцессы Маріи Дамской,—всѣ онѣ отмѣчены большимъ художественнымъ чутьемъ и исполнены пріятною широкою манерою, такъ что оставляютъ цѣльное и свѣжее впечатлѣніе. Сюжеты акварелей—всевозможныя nature morte, грибы, листья, птицы и т. п. Въ боковой залѣ помѣщалась небольшая посмертная выставка произведеній художницы Куріаръ.

Въ помѣщеніи Кустарнаго музея, въ Соляномъ Городкѣ, 8-го апрѣля открылась выставка акварелей и рисунковъ, исполненныхъ на такъ наз. «Понедѣльникахъ» художниковъ-акварелистовъ. Всего выставлено было до 200 акварелей. Выставка продолжилась до Ѳоминой недѣли; сборъ съ нея пойдетъ на усиленіе фонда для вспомоществованія бѣднымъ вдовамъ и сиротамъ художниковъ.

Въ апрѣлѣ въ зданіяхъ Соляного Городка открылась Всероссійская Ремесленная выставка, во многомъ очень интересная.

Составъ франко-русской художественно-промышленной выставки, что въ Соляномъ Городкѣ, оказался хотя и любопытнымъ для большинства публики, не бывающей за границею, но настолько случайнымъ, что она не можетъ все-таки заслуживать серьезнаго разбора.

Въ помѣщеніи Училища барона Штиглица была открыта выставка картинъ вѣнскаго художника Милиха (ученика Мейсонье) изъ Египетской жизни и природы, не представившая, однако, особаго художественнаго интереса.

10 апрѣля скончался проф. И. П. Келлеръ. Покойный родился въ 1826 году; въ 1846 г. поступилъ въ Академію; въ 1861 г. за картину «Распятіе» былъ удостоенъ званія академика, затѣмъ за портретъ кн. А. М. Горчакова въ 1866 г.—званія профессора.

МОСКОВСКІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ НОВОСТИ.

ВЫСТАВКИ И МУЗЕИ.

Со второго дня праздника Пасхи Московскимъ Обществомъ содѣйствія устройству общеобразовательныхъ народныхъ развлеченій была открыта выставка картинъ для народа. Она помѣстилась при содержимой Обществомъ чайной, на Смоленскомъ бульварѣ въ д. Чижовыхъ, и заняла всего одну залу. Зашедшій въ чайную небогатый посѣтитель могъ тутъ же всего за пять копѣекъ осмотрѣть и собранныя картины. Какъ видно изъ сказаннаго, выставка эта являлась просто однимъ изъ развлеченій для народа, отнюдь не претендуя на какую-либо особую выдающуюся роль. И такой ея характеръ, помимо несамостоятельности помѣщенія, подчеркивался еще самимъ количествомъ картинъ, которыхъ было всего 29.

О какихъ-либо округленныхъ отдѣлахъ: исторіи, жанра и т. д., или рѣзко выраженной физіономіи, какую художники хотѣли придать предполагавшейся народно-исторической выставкѣ *), тутъ, разумѣется, не могло быть и рѣчи. И дѣйствительно, здѣсь просто имѣлось по нѣскольку произведеній изъ отдѣловъ: религіи и исторіи, жанра и пейзажа. Картины собраны были при содѣйствіи Товарищества Московскихъ художниковъ, что замѣтно и отразилось на ихъ составѣ. Такъ съ закрывшейся 11-го апрѣля выставки Товарищества, изъ ея народно-историческаго отдѣла, здѣсь находились: Рерберга—«Праздникъ Купалы въ языческой Руси» и «Изгнаніе Адама и Евы изъ рая», Шанксъ—«Продажа Іосифа братьями» и Головина—«Житіе св. Сергія». Затѣмъ, съ выставки самого Товарищества: Розанова—«Смерть Андрея Боголюбскаго», Завьялова—«Мельница» (зимній пейзажъ), Михайлова—«Іуда» (рыдающій у пустого креста Іисуса), Калиниченко—«Кумысникъ» (занятый выдѣлкою кумыса), Шестеркина—«Завтракъ» (пожилая женщина, купчиха или чиновница, завтракающая одна за столомъ) и «Козочка» (барышня, можетъ быть, дачница, кормящая въ полѣ молодую козочку), наконецъ Попова—«Крестьянская дѣвочка у изгороди» и Чиркова—«Видъ рѣки Енисея». Изъ остальныхъ 17-ти картинъ, большинство также принадлежитъ членамъ Товарищества Московскихъ художниковъ.

Трудно, очень трудно, сказать что-нибудь опредѣленное по поводу опи-

*) № 7 журнала за апрѣль, стр. 617—618.

сываемой выставки. Если мѣрить ее мѣркою большой выставки для народа, гдѣ предполагаются собранными лучшія произведенія живописи, а вмѣстѣ и доступныя его пониманію, то, конечно, она такой мѣрки выдержать не можетъ, да, очевидно, она на это и не претендовала.

Съ точки же зрѣнія той скромной задачи, которая тутъ была поставлена, можно сказать, что намѣченная устроителями цѣль достигалась въ извѣстной степени, и все-таки простой человѣкъ получалъ здѣсь гораздо больше, чѣмъ отъ обычныхъ удовольствій любого народнаго балагана.

Нельзя, при этомъ, не указать на тѣ изъ картинъ, которыя, по прочувствованной передачѣ сюжетовъ, не могли не вызвать въ душѣ и простого человѣка—хорошаго, свѣжаго чувства. Во-первыхъ, это Рерберга «Старушка»,—быть можетъ, мѣщанка средняго достатка, а можетъ быть, няня богатаго дома. Она вяжетъ чулокъ. Ея лицо свѣтится неподдѣльнымъ добродушіемъ, той мягкостью сердца доброй женщины, которая и въ собственную, и въ чужую семью, если судьба заставила ее поселиться тамъ, вноситъ всегда свѣтлый, согрѣвающій лучъ. Техника картины пріятная, рисунокъ правильный. Нѣсколько грубоватъ по исполненію, но прекрасенъ по темѣ, Мѣшкова «Чужой ребенокъ». Передъ зрителемъ часть комнаты въ квартирѣ зажиточныхъ людей средняго класса. На переднемъ планѣ кресло, а въ креслѣ сидитъ кормилица съ господскимъ ребенкомъ на рукахъ—одна изъ тѣхъ многихъ женщинъ-простолюдинокъ, которыя силой нужды отдаютъ себя воспитанію чужихъ дѣтей, оставляя за то своихъ собственныхъ на произволъ судьбы. Она грустно задумалась. И нельзя не сочувствовать грусти этой женщины, нельзя не понять, куда далеко унеслись ея мысли, ея мечты. Такая простая картина не можетъ не вызвать добраго чувства у каждаго зрителя. Подходяще по сюжету произведеніе Богданова—«Подкидышъ». Техника тутъ, къ сожалѣнію, нѣсколько слабая, рисунокъ мѣстами неправильный, колоритъ какой-то тусклый, унылый. Но за то сюжетъ разсказанъ съ явнымъ сочувствіемъ къ людскому несчастью. Сцена происходитъ среди небогатыхъ людей—городскихъ мѣщанъ. Брошеннаго у дверей подкидыша подняла хозяйка квартиры. Тутъ же ея мужъ и еще нѣсколько женщинъ и мужчинъ. Въ толпѣ преобладаетъ обычное удивленіе и только двое лицъ испытываютъ иное, лучшее чувство: это сама хозяйка квартиры и пожилая женщина, вѣроятно, сосѣдка. Онѣ обѣ полны такой искренней, неподдѣльной жалости къ несчастному отъ самаго рожденія существу, что у зрителя сразу складывается облегчающая мысль: ребенокъ будетъ взятъ и, быть можетъ, найдетъ и привѣтъ, и ласку, и счастье. Интересенъ и не лишенъ поучительности: «Чиновникъ на лонѣ столичной природы». Представьте себѣ уголъ самаго обыкновеннаго столичнаго задворка: двѣ тощія березы и кустъ сирени и, вотъ, среди этой незатѣйливой роскоши помѣстился отдохнуть одинъ изъ вѣчныхъ столичныхъ обывателей, мѣстный жилецъ и чиновникъ. Онъ лежитъ съ газетой въ рукахъ на разостланномъ по землѣ одѣялѣ съ подушкою подъ головой, въ одной рубашкѣ и брюкахъ; полусапожки сняты и брошены тутъ же, а рядомъ съ изголовьемъ поставлены стаканъ и на половину опорожненная бутылка съ пивомъ. Жалкій отдыхъ!.. невольно возникаетъ въ душѣ зри-

теля, и воображенiе уносится въ деревню на вольный воздухъ, на просторъ.

Какъ переходъ отъ жанра къ пейзажу интересна Шестеркина «Рубка лѣса». На первомъ планѣ двое крестьянъ заняты спиливанiемъ сосны у самаго корня. Почти рядомъ еще двѣ, три сосны. Немного поодаль нѣсколько спиленныхъ сосенъ, еще дальше—часть сосноваго лѣса. Солнечныя пятна играютъ на травѣ, на соснахъ перваго плана и на пильщикахъ, а эти послѣднiе просто и ровно заняты своею работой. Картина подкупаетъ своей непосредственной правдой и вѣрной передачей природы, проникнутой какимъ-то спокойнымъ настроенiемъ, и столь же вѣрнымъ изображенiемъ тяжелой работы простыхъ русскихъ людей. Она даетъ собою освѣжающiй образъ деревни, хоть и не легкаго, но честнаго труда. Она выдержана въ средней манерѣ письма. Ея техника прiятна, ея рисунокъ правильный.

Изъ сказочныхъ сюжетовъ очень хорошъ Синцова «Русланъ, разбудившiй волшебную голову и уносимый отъ нея испуганнымъ конемъ». Чувствуется пониманiе поэтическихъ образовъ Пушкина и знанiе старины. Русланъ выразителенъ, и не шаблоненъ. Одежда всадника и убранство коня отвѣчаютъ исторической истинѣ.

Выставленные пейзажи никакими особенными талантами, правда, не блистали, но въ большинствѣ не лишены настроенiя, сохраняя въ то же время и вѣрность формамъ природы. Таковы: Рерберга «Жигули на Волгѣ», Калмыкова «Пятигорскiя дали». Слабѣе ихъ, приближаясь къ простому виду природы,—Завьялова «Сжатое поле».

Нельзя не указать на двѣ картины, двѣ единственныя акварели выставки (все остальное—масляная живопись), какъ на неудачныя. Первая Ульянова—«Не догадались». За столомъ сидятъ трое лицъ: молодой мужчина и двѣ молодыя дѣвушки. На столѣ стоитъ вино, закуска и зажженная лампа, покрытая желтымъ колпакомъ; желтыя пятна свѣта ложатся по столу и на сидящихъ. Одна изъ дѣвушекъ закрыла лицо руками, другая къ ней нагнулась. Но ни по позѣ закрывшейся, ни по выраженiю лицъ остальныхъ двухъ, нельзя судить, въ чемъ же смыслъ картины, а желтыя пятна свѣта на столѣ, рукахъ мужчины и женщинахъ—красочны, грубы и еще болѣе портятъ впечатлѣнiе. Другая акварель того же Ульянова представляетъ отрѣзанiе по приказу Петра I полы кафтана у боярина, который не хочетъ подчиниться волѣ царя и одѣться въ нѣмецкое платье. Картина производитъ впечатлѣнiе неоконченной работы, очень малаго, не соотвѣтствующаго сюжету размѣра, да и избранный моментъ изъ реформъ Петра годится ли для народной выставки? Если давать народу картины изъ эпохи Петровскихъ реформъ, то не правильнѣе ли было бы изображать ихъ не съ точки зрѣнiя ихъ насильственнаго въ иныхъ случаяхъ введенiя, а съ точки зрѣнiя ихъ благотворнаго влiянiя на государство.

Вотъ тѣ нѣсколько замѣчанiй объ отдѣльныхъ произведенiяхъ выставки, которыя, быть можетъ, не будутъ излишними. Но надо оговориться: они не относятся къ картинамъ, бывшимъ на послѣдней выставкѣ Товарищества Московскихъ художниковъ и ея спецiальнаго народно-истори-

ческаго отдѣла, а имѣютъ въ виду лишь остальныя 17 произведеній нынѣшней народной выставки.

Что же касается до первыхъ, то они особаго разбора не требуютъ, какъ часть уже ранѣе описанной выставки *).

Картины религіознаго и историческаго содержанія снабжены были довольно подробными и четко написанными на особыхъ билетикахъ поясненіями.

Эта деталь, конечно, не лишняя, облегчая несвѣдущимъ посѣтителямъ понять содержаніе картины; но было бы лучше, если бы сюжеты были доступны простолюдину, по возможности, безъ этихъ билетиковъ, и на картинахъ, какъ это сдѣлано для жанровъ и пейзажей, имѣлись бы билетики только съ означеніемъ названій самыхъ тэмъ и именъ художниковъ.

Согласно заведенному порядку, Строгановское Училище устраиваетъ ежегодно по двѣ выставки работъ своихъ учениковъ: одну на праздникахъ Рождества и другую—послѣ Пасхи. И въ текущемъ сезонѣ Училище открыло съ 20-го апрѣля по 2-е мая вторую послѣ Рождественской выставку ученическихъ работъ. Обѣ эти выставки отдѣляются небольшимъ промежуткомъ—въ 3, 4 мѣсяца. Конечно, за столь незначительный срокъ нельзя требовать не только рѣзкихъ, но даже замѣтныхъ перемѣнъ. И потому, характеръ послѣдней изъ выставокъ ничѣмъ особо не разнился отъ такой же Рождественской **).

По части рисунковъ, всѣ работы подготовительнаго періода отъ рисованныхъ и тушеванныхъ карандашомъ геометрическихъ тѣлъ и вазъ простѣйшаго вида до копировки предметовъ въ музеѣ Училища,—отличались по-прежнему прекраснымъ рисункомъ и вкусомъ исполненія. Отдѣлъ композиціи представлялъ собою также разнообразные мотивы законченныхъ въ своемъ развитіи стилей. Среди проектовъ обоевъ интересны были, какъ нѣчто оригинальное, обои, украшенные растительнымъ орнаментомъ. Какъ на хорошую черту композиціи можно указать—на тщательную разработку мотивовъ въ русскомъ и византійскомъ стиляхъ. Тутъ было много прекрасныхъ рисунковъ эпохи расцвѣта перваго, т. е. XVI и XVII вѣковъ: евангелій, хоругвей, царскихъ вратъ и т. д. Очень интересны были акварельные рисунки орнаментовъ и цѣлыхъ образовъ византійскаго стиля для мозаичной работы.

Отдѣлъ скульптуры—и копировки, и композиціи,—отличался тѣми же достоинствами, какъ и прежде. Весьма хороши были, по правдивости и цѣльности передачи, три вещи: лежащій сетеръ въ натуральную величину, бюстъ мальчика и жанровая сценка — двѣ собаки держатъ вырывающагося отъ нихъ волка; тутъ же и охотникъ на испуганной необычнымъ зрѣлищемъ лошади.

Въ самостоятельную группу слѣдуетъ выдѣлить майоликовыя работы, обжиганіе по дереву и роспись по стеклу. Оригинальныхъ мотивовъ здѣсь не было видно, но работы эти очень хороши по своей тонкой и изящной, прямо артистической техникѣ.

**

Съ 23-го марта открытъ былъ въ Строгановскомъ Училищѣ базаръ кустарныхъ издѣлій различныхъ мѣстностей нашего отечества. Базаръ устроенъ былъ кустарнымъ складомъ, состоящимъ подъ покровительствомъ Е. И. В. Вел. Княгини Елизаветы Θеодоровны, и закрылся 3-го апрѣля. Въ теченіе текущаго сезона складъ устраиваетъ уже 2-й базаръ. Первый былъ передъ праздникомъ Рождества ***). И тотъ и другой изъ нихъ служатъ наглядным доказательствомъ, что складомъ издѣлія кустарей принимаются съ разборомъ: плохихъ, аляповатыхъ вещей какъ не было раньше, такъ не имѣлось и теперь. Сравнительно съ прошлымъ настоящій базаръ значительно выигрывалъ отъ болѣе удачнаго размѣщенія

*) См. № 7 журнала за апрѣль, стр. 617—618.
**) См. № 6 журнала за мартъ, стр. 503.
***) Смотри двойной выпускъ журнала за январь и февраль, стр. 387.

вещей. Такъ первая изъ двухъ занятыхъ имъ залъ Училища представляла собою выставку образцовъ, чего раньше не было, а вторая служила складомъ товара и мѣстомъ продажи. Выставка давала возможность быстро ознакомиться со всѣмъ находящимся и затѣмъ, если нужно, сдѣлать покупки по замѣченнымъ образцамъ. На базарѣ по части художественной промышленности отдѣлъ кружевъ и вышиванія шелкомъ и бумагой по полотну представленъ былъ также богато, какъ и ранѣе. Затѣмъ болѣе другихъ выдѣлялся прекрасный отдѣлъ деревянной мебели въ древне-русскомъ стилѣ, исполненной подмосковными Абрамцевскими кустарями, работающими подъ руководствомъ тамошней Мамонтовской школы. Образцы этой мебели находились и на выставкѣ Товарищества Московскихъ художниковъ. Интересны были по оригинальнымъ, хотя и нѣсколько страннымъ, рисункамъ цвѣтныя полотняныя скатерти работы кустарей Тамбовской губерніи. Рисунки для нихъ составляются Н. Я. Давыдовой, а все дѣло ведется г-жею Якунчиковой. Весьма чистой, прямо изящной работы— деревянныя издѣлія кустарей Вятской губерніи: портсигары, спичечницы, копилки и проч. Они сдѣланы изъ наплыва на корняхъ и стволѣ березы и напоминаютъ карельскую березу, только темнѣе ея цвѣтомъ. Очень красивы работы кустарей Тобольской губерніи изъ кости мамонта. Тутъ выставлены были: ножи для разрѣзанія бумаги, прессъ-бювары, мундштуки, чернильницы и т. д. Всѣ они въ современномъ произвольномъ стилѣ, и исполнены, вѣроятно, по рисункамъ, взятымъ изъ какихъ-нибудь изданій или полученнымъ отъ художниковъ. Мало чѣмъ разнятся по красотѣ исполненія отъ Лукутинскихъ издѣлій разныя вещи изъ папье-маше крестьянина Московской губерніи Вишнякова. Вообще при осмотрѣ художественно-промышленныхъ издѣлій базара невольно останавливали на себѣ вниманіе, такъ сказать, два теченія: первое, когда вещь не только сработана кустаремъ, но и выполнена по народнымъ рисункамъ (какъ, напр., часть кружевъ, вышивокъ и проч.), и затѣмъ второе, когда работа остается кустаря, а рисунокъ дается художникомъ или берется изъ подходящаго изданія (какъ, напр., мебель въ русскомъ стилѣ, издѣлія изъ кости мамонта и проч.). Конечно, первый родъ кустарнаго творчества, какъ самобытный, интереснѣй, но нельзя порицать и второго, въ особенности, когда онъ приводитъ къ такимъ результатамъ, какъ деревянная мебель работы Абрамцевскихъ кустарей подъ Москвою.

11-го апрѣля закрылись 2 выставки: Товарищества Московскихъ художниковъ и Общества русскихъ акварелистовъ. Первая изъ этихъ выставокъ дала 8000 посѣтителей, вторая—2.500; на первой продано 50 картинъ на сумму 8.000 руб., на второй—82 картины на сумму 14.000 руб. На смѣну закрывшихся выставокъ, 19-го апрѣля открылись выставки: Общества Петербургскихъ художниковъ и Товарищества передвижныхъ выставокъ. Обѣ онѣ прибыли сюда изъ Петербурга.

На Кузнецкомъ Мосту, въ домѣ Захарьина, открылась 10 апрѣля съ благотворительной цѣлью выставка картинъ французскихъ художниковъ. Въ устройствѣ этой выставки приняла участіе Московская французская колонія и весь сборъ отъ входной платы поступаетъ на образованіе фонда для содержанія въ Московскихъ больницахъ коекъ имени бывшаго Президента Французской Республики Феликса Фора. Выставка продолжалась 11-го и 12-го апрѣля, а 13-го долженъ былъ начаться аукціонъ всего выставленнаго. Аукціонъ рѣшено было производить еще въ теченіе двухъ слѣдующихъ дней, т. е. 14-е и 15-е апрѣля. Но аукціонъ этотъ не состоялся и собранныя картины продавались по вольной цѣнѣ. Было продано 30 картинъ на сумму 5.800 рублей.

25-го и 28-го марта въ домѣ Захарьина на Кузнецкомъ мосту состоялся аукціонъ картинъ русскихъ художниковъ. Это въ текущемъ сезонѣ второй аукціонъ произведеній тѣхъ же самыхъ художниковъ. Первый происходилъ въ ноябрѣ прошлаго года въ Историческомъ музеѣ и былъ описанъ въ двойномъ номерѣ журнала за январь и февраль мѣсяцы *). И размѣры, и сюжеты, а вмѣстѣ и цѣны картинъ, продававшихся на настоящемъ аукціонѣ,—тѣ

*) См. стр. 386.

же, что и на бывшемъ ноябрьскомъ, но исполненіе ихъ нѣсколько выше: плохихъ работъ находилось менѣе, чѣмъ раньше. Всего было выставлено 425 картинъ, а продано 250 на 4.000 рублей.

11 и 15-го апрѣля состоялся обычный предпасхальный аукціонъ картинъ въ Московскомъ Обществѣ любителей художествъ. По содержанію, качеству исполненія и назначеннымъ цѣнамъ, аукціонъ этотъ стоялъ на томъ же уровнѣ, какъ и бывшій въ Обществѣ любителей передъ праздникомъ Рождества въ прошломъ году *). Всего было выставлено на продажу 199 картинъ, а продано 115 за 3175 рублей.

Завѣщаніе Павла Михайловича Третьякова не утверждено Московскимъ Окружнымъ Судомъ въ виду того, что въ числѣ свидѣтелей, подписавшихъ завѣщаніе, находятся лица, вошедшія и въ составъ наслѣдниковъ покойнаго. Если это опредѣленіе Суда останется въ силѣ, то благотворительность и искусство много потеряютъ. Такъ, кромѣ пожертвованія въ пользу бѣдныхъ, усопшій дѣятель завѣщалъ еще домъ, бывшій Степанова, въ Лаврушинскомъ переулкѣ на расширеніе галлереи его имени; 150.000 р.—на ремонтъ галлереи изъ процентовъ и 125.000 р. на покупку изъ процентовъ предметовъ искусства для ея пополненія. Собраніе древней русской живописи, иконъ, художественныхъ изданій, не вошедшихъ въ составъ галлереи, передается ей же. Другой домъ въ Лаврушинскомъ переулкѣ, бывшій Крылова, назначенъ на устройство безплатныхъ квартиръ для вдовъ, малолѣтнихъ дѣтей и незамужнихъ дочерей русскихъ художниковъ. На содержаніе этихъ квартиръ подлежитъ выдачѣ 150.000 р. Наконецъ, Московскому Обществу любителей художествъ назначенъ капиталъ свыше 10.000 р.

На принятіе Строгановскимъ Училищемъ дара К. С. Попова **) послѣдовало надлежащее разрѣшеніе. Принесенную г. Поповымъ богатую коллекцію предположено помѣстить въ обширномъ домѣ на Мясницкой, ранѣе принадлежавшемъ Училищу, а затѣмъ перешедшемъ въ казну и недавно, по ходатайству Министерства Финансовъ, снова возвращенномъ Училищу.

Въ мартѣ сего года тому же Строгановскому Училищу пожертвовано Московскимъ коммерческимъ дѣятелемъ Н. Д. Стахѣевымъ 1.000 руб. для нуждъ училищнаго Художественно-промышленнаго музея. Подаренная сумма присоединена къ другимъ пожертвованіямъ для той же цѣли и предположено, когда составляемый такимъ образомъ капиталъ достигнетъ извѣстной нормы, пріобрѣсти на эти деньги часть собранія христіанскихъ древностей П. М. Постникова.

СОБРАНІЯ.

18 февраля въ помѣщеніи Училища живописи, ваянія и зодчества состоялось общее экстренное собраніе Московскаго Товарищества художниковъ. На собраніи этомъ рѣшено было: основать премію въ 150 рублей для выдачи за лучшую работу по живописи вообще, изъ всего числа картинъ, находящихся на выставкахъ Товарищества. Въ теченіе года Товарищество устраиваетъ только одну выставку, и потому премія будетъ также ежегодной. Ей присвоено названіе: «Премія Московскаго Товарищества художниковъ». Средства для нея собираются по подпискѣ между членами послѣдняго, и надлежащая сумма уже собрана къ нынѣшней его выставкѣ. Жюри состоитъ изъ всѣхъ товарищей, даже и тѣхъ, которые не будутъ участвовать на выставкѣ своими работами, а за невозможностью явиться всѣмъ безъ исключенія—для рѣшенія требуется большинство голосовъ. Картина, получившая такое большинство, считается премированной.

Такъ какъ открытая на масляной выставка оканчивалась съ наступленіемъ весны, передъ Пасхой, то она въ Петербургъ перевезена не могла быть, въ Петербургѣ же рѣшено ее устроить въ концѣ года, передъ праздникомъ Рождества.

*) См. книжку за январь и февраль мѣсяцы, стр. 386.

**) См. книжку за мартъ, стр. 504.

Въ третьей книжкѣ настоящаго журнала, въ этомъ же отдѣлѣ, сообщалось уже о результатахъ конкурса на преміи въ Московскомъ Обществѣ любителей художествъ. Сдѣланный Коммиссіей выборъ при присужденіи премій, за жанръ въ широкомъ смыслѣ и за жанръ изъ русскаго быта, вызвалъ сильную сенсацію, какъ среди членовъ Общества, такъ и среди Московской интеллигенціи и мѣстной печати. Какъ слѣдствіе выбора Коммиссіи для награжденія обѣими преміями работъ г. Татевосянца, явился протестъ 18 членовъ, поданный въ формѣ заявленія на имя Предсѣдателя Общества; вопросъ о порядкѣ присужденія премій былъ уже нѣсколько ранѣе возбужденъ въ Комитетѣ Общества и, наконецъ, рѣшено было созвать Общее Собраніе, которое и состоялось 14 февраля сего года.

На обсужденіе Собранія были предложены, какъ докладъ Комитета, такъ и протестъ 18 членовъ.

Надо при этомъ замѣтить, что съ формальной стороны Коммиссія, присудившая преміи за работы Татевосянца, была совершенно права и Комитетъ, разсматривавшій дѣло съ этой только стороны, утвердилъ ея постановленія.

Конечно, и для лицъ, не сочувствующихъ рѣшенію Коммиссіи, не могло быть вопроса о выработкѣ какихъ-нибудь руководящихъ правилъ — въ томъ смыслѣ: удовлетворяетъ ли данное произведеніе понятію «художественное» или нѣтъ? Помня, что удачное присужденіе премій можетъ зависѣть отъ общаго и художественнаго развитія судей, ихъ вкусовъ, численности и т. д., Комитетъ сталъ совершенно на другую и, притомъ, вполнѣ правильную точку опредѣленія такихъ формальныхъ условій конкурса, при которыхъ недоразумѣнія, подобныя вышеописанному,—или устранялись бы совсѣмъ, или случались бы возможно рѣже. Общее Собраніе раздѣлило взглядъ Комитета и, обсуждая его докладъ, осталось на той же самой почвѣ.

Въ существующемъ уставѣ нѣтъ нигдѣ указаній на запрещеніе членамъ Комитета быть судьями въ Коммиссіи по присужденію премій и въ то же время нигдѣ не упоминается о томъ, что ихъ участіе въ Коммиссіи необходимо или дозволительно. Такъ какъ совмѣщеніе въ одномъ лицѣ 2-хъ функцій—судьи и контролера, хотя бы и съ формальной только стороны, нѣтъ сомнѣнія, крайне нежелательно, то Общее Собраніе, имѣя въ виду только что приведенныя указанія устава относительно конкурса, постановило, что члены Комитета не должны въ немъ участвовать. Далѣе, Собраніемъ рѣшено было: выборъ членовъ Коммиссіи по присужденію премій предоставить не Комитету, какъ это дѣлается теперь въ силу дѣйствующаго устава, а Общему Собранію. Такъ какъ рѣшеніе это нельзя примѣнять сейчасъ же, не впадая въ противорѣчіе съ уставомъ Общества, то Собраніе передало его Коммиссіи по пересмотру устава, въ видѣ руководящаго указанія*).

Затѣмъ, Общее Собраніе рзэсмотрѣло еще вопросъ о смыслѣ словъ: «изъ русскаго быта» — словъ, помѣщенныхъ въ названіи премій имени покойнаго Н. С. Мазурина, учрежденной на средства, имъ завѣщанныя. Хотя въ его завѣщаніи выражено желаніе назвать ее преміей за жанръ изъ русскаго быта, но никакихъ признаковъ этого понятія тамъ не указано. При такихъ условіяхъ толкованіе понятія «жанръ изъ русскаго быта» всецѣло лежало на обязанности Коммиссіи, а что ея взгляды не всегда правильны—служитъ отвѣтомъ премированная ею картина «Полуденный обѣдъ», гдѣ относительно изображенныхъ лицъ нельзя рѣшить вопроса, какой они національности, если же его рѣшить обязательно, то, пожалуй, они ближе—къ армянской, чѣмъ къ русской.

Собраніе, исходя изъ общепринятаго смысла понятія русскій бытъ и того, что покойный жертвователь былъ не только великороссъ, но и всѣми своими корнями принадлежалъ центру Великороссіи—Москвѣ, признало, что слова «русскій бытъ» должны быть понимаемы въ смыслѣ быта великорусскаго человѣка. Такъ какъ примѣненіе разбираемаго понятія и въ этой его формѣ—къ произведеніямъ, представляемымъ на конкурсъ, все-таки должно находиться въ вѣдѣніи Конкурсной Коммиссіи, то Собраніе, желая избѣжать въ будущемъ неправильныхъ толкованій, постановило, что вопросъ о томъ: есть ли данная картина жанръ изъ русскаго быта въ его опредѣленіи Собраніемъ, или нѣтъ,—рѣшается Коммиссіей единогласно, а при разногласіи картина не считается на тему изъ этого быта.

*) Въ Обществѣ въ настоящее время работаетъ особая Коммиссія по пересмотру устава.

Далѣе, Собраніемъ установлена, какъ условіе конкурса, — доставка картины на данную премію, а не на конкурсъ вообще. Наконецъ, согласно рѣшенію Собранія, право на конкурсъ получаютъ только тѣ картины, которыя не находились ранѣе на какихъ-либо выставкахъ, и художникъ, дозволившій себѣ представить такую картину, лишается права на премію, хотя бы она и была ему присуждена Коммиссіей *).

Послѣднія четыре правила, какъ не противорѣчащія уставу, вступаютъ въ силу теперь же.

Таковы рѣшенія, принятыя Общимъ Собраніемъ на почвѣ обсужденія доклада Комитета. Что же касается протеста 18 членовъ, то въ немъ выражено было лишь неудовольствіе по поводу присужденія премій г. Татевосянцу и не указано, чего собственно протестанты желаютъ. На Собраніи подписавшіе протестъ заявили, что они вполнѣ удовлетворены его результатомъ и отъ обсужденія протеста отказываются.

Нѣтъ, говорится, худа безъ добра. Такъ и въ данномъ случаѣ. Общество получило болѣе опредѣленныя правила для конкурса, которыя, надо надѣяться, предохранятъ его въ будущемъ отъ награжденія картинъ, въ родѣ премированныхъ по жанру въ декабрѣ прошлаго года.

Къ сожалѣнію, Общимъ Собраніемъ было сдѣлано одно упущеніе. Имъ постановлено, что члены Комитета не могутъ быть судьями въ конкурсѣ. При этомъ порядкѣ лучшіе художники не пойдутъ въ члены Комитета. Иначе они лишатся права на исполненіе одной изъ важнѣйшихъ обязанностей Общества — присужденія премій. Для выхода изъ столь существеннаго неудобства было бы желательно сдѣланное постановленіе измѣнить въ томъ смыслѣ, что члены Комитета, выбранные въ Конкурсную Коммиссію, не могутъ только участвовать въ Комитетскихъ засѣданіяхъ, гдѣ будутъ разсматриваться заключенія Коммиссіи по выдачѣ премій.

***

2-го марта въ Училищѣ живописи, ваянія и зодчества происходило годичное засѣданіе Московскаго Художественнаго Общества, при которомъ состоитъ это Училище. На засѣданіи былъ прочитанъ отчетъ за минувшій 1898—99 учебный годъ.

Вотъ данныя изъ него: въ Училищѣ въ истекшемъ году считалось 402 ученика, въ томъ числѣ 36 человѣкъ, кончившихъ курсъ, но оставшихся при Училищѣ для конкурса на большую серебряную медаль, дающую право на полученіе званія класснаго художника.

Все это количество (т. е. всѣ 402 лица) распредѣлялось по спеціальностямъ слѣдующимъ образомъ: по отдѣлу живописи 46%, архитектуры 33%, скульптуры 3%, и обучавшихся въ начальныхъ классахъ 18%. Переведено въ высшіе классы: по живописи 62 лица, зодчеству 86 и ваянію 4 человѣка, въ научныхъ отдѣленіяхъ 188 лицъ. Кончило научное отдѣленіе Училища: 6 живописцевъ и 10 архитекторовъ. Изъ всѣхъ 402 учащихся освобождены отъ платы за ученіе 33%.

Изъ суммъ, пожертвованныхъ Почетнымъ Предсѣдателемъ Е. И. В. Вел. Княземъ Сергіемъ Александровичемъ, израсходовано на пособія и ссуды—961 руб. Два ученика пользовались стипендіями имени К. А. Попова, получая по 250 р. каждый въ годъ. Затѣмъ изъ денегъ, пожертвованныхъ 2 дѣйствительными членами, выдано пособіе на продолженіе командировки за границей 2-мъ кончившимъ курсъ и получившимъ права неклассныхъ художниковъ—600 рублей и въ пособіе одному ученику—60 рублей. Распредѣлено изъ процентовъ съ пожертвованныхъ капиталовъ между 15 учениками, въ видѣ наградъ за успѣхи въ наукахъ и искусствахъ, 598 р. и двумъ кончившимъ курсъ, на обратную дорогу изъ заграничной командировки,—150 руб. Выдано наградъ ученикамъ изъ средствъ Общества, чертежными и рисовальными принадлежностями, на 150 р.

Въ минувшемъ году въ кассу Общества поступило платы за ученіе, членскихъ взносовъ и проч.—73.870 р. 38 коп.; въ томъ числѣ: изъ Кабинета Его Величества—12.000 руб. и изъ Государственнаго Казначейства, какъ пособіе въ виду послѣдовавшихъ въ 1898 году преобразованій Училища, — 13.200 руб. Всего израсходавано за тотъ годъ 72.510 р. 46 коп.

*) Въ данномъ случаѣ не могло не быть извѣстно, что одна изъ премированныхъ картинъ Татевосянца была представлена на прошлую передвижную выставку и экспертизой забракована.

Смѣта расходовъ на 1899—1900 учебный годъ составляетъ 122.650 р. 70 к. Эта большая, сравнительно съ предшествовавшимъ годомъ, сумма расходовъ покрывается, кромѣ обычныхъ источниковъ, большею субсидіей изъ Государственнаго Казначейства, а именно 92.000 руб.

Большія серебряныя медали присуждены, за проекты по архитектурѣ, неклассным художникамъ: Курбатову, Иванову, Хорько и Сытину; малыя серебряныя—ученикамъ: за скульптуру—Андрееву; за архитектурные проекты—В. Адамовичу, Вальдовскому, Варганеку, Ганешину, Д. Михайлову, Рыбину, Сергѣеву, В. Филиппову, П. Шемякину, Яковлеву, Гужаенко и Евлампову; за этюды—Гаврилову и за рисунки—Пырину, Сычкову, Шемякину, Мироновичу, Шлейну, Ульянову и Елецкому.

Наконецъ, Собраніемъ постановлено: 1) въ виду послѣдовавшаго преобразованія Училища, командировать за границу директора и 2 преподавателей для ознакомленія съ постановкой преподаванія въ однородныхъ заграничныхъ школахъ, на что и отпущено — 6.000 р.; 2) дѣти преподавателей освобождаются отъ платы въ Училищѣ; 3) съ будущаго учебнаго года учреждаются должности классныхъ наставниковъ для наблюденія за умственнымъ, нравственнымъ и физическимъ развитіемъ учениковъ; 4) память П. М. Третьякова увѣковѣчивается учрежденіемъ, изъ средствъ Общества, стипендіи его имени въ 600 руб. для выдачи одному лучшему ученику Училища по живописи; 5) предстоящее празднованіе юбилея А. С. Пушкина Училище, кромѣ офиціальнаго участія въ этомъ празднованіи, ознаменовываетъ еще постановкой бюста поэта въ актовомъ залѣ и предоставленіемъ ученикамъ: по живописи и скульптурѣ—избирать для сочиненія темы изъ біографіи и твореній Пушкина, а въ отдѣленіи архитектурномъ—исполнить проекты Пушкинскихъ читальни и аудиторіи. За лучшія работы, въ видѣ премій, назначены жетоны. Наконецъ, согласно постановленію Общаго Собранія отъ 2 марта, въ Училищѣ съ 6-го числа того же мѣсяца, при участіи преподавателей и подъ руководствомъ профессора А. И. Кирпичникова, начались вечернія бесѣды, посвященныя изученію біографіи и твореній Пушкина.

Н. В. НЕКРАСОВЪ.



Какъ сообщено было по телефону въ газ. «Россія» 5 сего мая, Московская Городская Дума отклонила ходатайство завѣдующаго русскимъ художественнымъ отдѣломъ на Парижской выставкѣ 1900 г. о разрѣшеніи взять для этой выставки 82 картины изъ картинной галлереи П. М. Третьякова.

По поводу такого отказа, въ печати раздались голоса: «А развѣ Московская Дума имѣетъ на это право?—Вѣдь незадолго до своей смерти П. М. Третьяковъ сказалъ, что охотно пошлетъ на французскую всемірную выставку всѣ лучшія полотна его галлереи, если русскій художественный отдѣлъ въ Парижѣ будетъ устроенъ серьезно, толково, хорошо и будетъ находиться въ надежныхъ рукахъ».

«Дума не имѣла права не исполнить воли покойнаго П. М. Третьякова; она должна была лишь озаботиться объ одномъ: какъ доставить картины туда и обратно въ цѣлости и неприкосновенности?—для этого можно было командировать нѣсколько компетентныхъ лицъ».

Но, говорившіе это, очевидно упускали изъ виду два существенныхъ обстоятельства: что П. М. Третьяковъ, хотя и передавшій свою галлерею городу Москвѣ еще при жизни своей, фактически оставался какъ бы владѣльцемъ ея съ правомъ дѣлать въ ней перемѣны, какія почтетъ нужнымъ, и потому могъ еще рисковать посылкой нѣсколькихъ картинъ изъ своего собранія, въ надеждѣ, въ случаѣ чего, замѣнить ихъ другими на свой же счетъ; а нынѣшній попечитель галлереи, городской голова, или Совѣтъ ея изъ 4-хъ избранныхъ лицъ, хотя въ него и входитъ одинъ изъ представителей семьи покойнаго Третьякова, никакъ уже не можетъ, да и не имѣетъ никакого права, брать на себя какую-либо отвѣтственность въ чемъ-нибудь подобномъ, почему Дума и имѣла полное основаніе, постановивъ единогласно о невыдачѣ изъ галлереи никому и ни при какихъ обстоятельствахъ какихъ бы то ни было произведеній, которыя должны быть постоянно доступны всѣмъ и каждому для обозрѣнія и копированія,—не дѣлать исключенія изъ этого общаго обязательнаго постановленія и въ данномъ случаѣ, тѣмъ болѣе, что никто не могъ бы поручиться за цѣлость и сохранность отобранныхъ для отсылки въ Парижъ произведеній, на замѣну или поправку которыхъ, въ случаѣ какой-либо катастрофы, у города, легко могло случиться, не оказалось бы даже средствъ.

Во-вторыхъ, сколько извѣстны условія, какими обставлялъ въ прошломъ году П. М. Третьяковъ свое согласіе на отпускъ нѣкоторыхъ картинъ, при отсутствіи которыхъ на всемірной выставкѣ русское искусство не было бы представлено въ должномъ видѣ, далеко не были или не могли быть исполнены, во всей точности, по существующимъ въ организаціи русскаго отдѣла порядкамъ.

ИЗЪ КІЕВА.

Взамѣнъ несостоявшейся въ нынѣшнемъ году обычной выставки мѣстныхъ художниковъ, Кіевъ обогатился художественной новинкой—выставкою рисунковъ. Несостоятельность же мѣстныхъ художественныхъ силъ была объяснена тѣмъ, что биржевой залъ—обычное помѣщеніе этихъ выставокъ—теперь занятъ, а другого-де подходящаго мѣста нѣтъ.

Конечно, подобное объясненіе врядъ ли можетъ кого-нибудь удовлетворить. Кіевъ—городъ, слава Богу, не малый, и биржевой залъ не можетъ считаться единственнымъ удобнымъ пріютомъ для произведеній искусства; гораздо же вѣроятнѣе предположить, что не столько отсутствіе мѣста, сколько отсутствіе дѣятельнаго распорядителя отсрочило выставку Кіевскихъ художниковъ по крайней мѣрѣ на цѣлый годъ. За то, какъ я сказалъ, открылась у насъ выставка рисунковъ русскихъ художниковъ, и, справедливость требуетъ добавить, что имѣются тамъ очень цѣнные и интересные экземпляры. Въ этомъ отношеніи первое мѣсто, конечно, занимаютъ работы Н. Н. Ге *) (собственность С. П. Яремича—оба наброска относятся къ 1870—1871 г.) и Т. Г. Шевченко.

Карандашный набросокъ, сдѣланный Ге для его картины «Императрица Екатерина II у гроба Елизаветы Петровны», является типичнымъ экземпляромъ тѣхъ безчисленныхъ видоизмѣненій, которымъ подвергалась творческая мысль художника, прежде чѣмъ вылиться въ окончательной формѣ. Это исканіе наилучшей передачи занимавшей его идеи у Николая Николаевича было поистинѣ поразительно, и въ этомъ отношеніи врядъ ли кто могъ съ нимъ состязаться. Мнѣ лично пришлось видѣть часть подготовительныхъ работъ къ послѣдней его картинѣ «Распятіе», но и эта часть состояла изъ нѣсколькихъ большихъ, сильно промалеванныхъ холстовъ и четырехъ толстыхъ тетрадей, испещренныхъ различными комбинаціями одной и той же темы: тутъ были кресты въ ракурсѣ, кресты съ толпой народа, одинокіе, впрямь, сбоку—однимъ словомъ, можно почти съ увѣренностью сказать, что были перепробованы всѣ виды распятій.

Изъ другихъ выставленныхъ работъ того же художника очень интереснымъ является его офортъ—копія съ извѣстной картины «Петръ Великій и царевичъ Алексѣй». Сколько я знаю, Ге, какъ офортистъ, сравнительно мало извѣстенъ, но даже изъ имѣющихся сравнительно немногочисленныхъ образцовъ видно, что и въ этой области искусства онъ былъ первоклассньімъ мастеромъ.

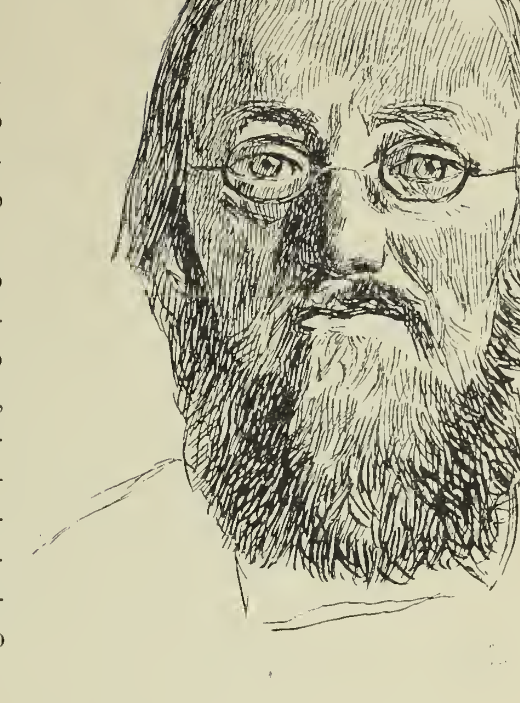
Два небольшихъ наброска, изъ которыхъ одинъ—перомъ—въ нѣсколькихъ штрихахъ передаетъ типичное лицо Костомарова, заканчиваютъ рядъ находящихся на выставкѣ произведеній Ге.

*) Несмотря на техническія трудности воспроизведенія значительно поблѣднѣвшаго рисунка карандашемъ, прилагаемые снимки, работы Кіевскаго артистическаго заведенія графическихъ искусствъ А. Гудшона, весьма точно передаютъ оригиналъ.

«Nouvelles de Kieff», par E. M. Kouzmine.



ГЕ, «Екатерина II у гроба Елизаветы». — GUE, «Catherine II devant le cercueil d'Elisabeth».



GUE, Portrait de Kostomaroff.

Работы Шевченко гораздо многочисленнѣе, за то съ авторомъ Кобзаря мы можемъ здѣсь знакомиться лишь какъ съ офортистомъ—рисунковъ его нѣтъ.

Большинство офортовъ помѣчены концомъ 50-хъ годовъ, — ясно доказывая, что къ этому времени Тарасъ Григорьевичъ былъ уже вполнѣ сформировавшимся мастеромъ.

Очень удачнымъ образцомъ его работы является собственный портретъ, гдѣ онъ себя изобразилъ въ высокой малороссійской шапкѣ *), ставшей для него какъ бы традиціонной. Изъ другихъ самостоятельныхъ работъ обращаютъ еще вниманіе два пробныхъ оттиска съ портрета скульптора Клодта и маленькая иллюстрація къ Кобзарю со слѣдующей характерной подписью:

Перебендя старый, слипый,
Хто їаго не знае!
Винъ усюды вештаетця,
То на Кобзи грае,—
Грае Кобзарь приспивуе
Ажъ лихо сміетця.

Такъ какъ этотъ офортъ имени автора не имѣетъ, то лишь характеръ подписи, стихи и самый выборъ сюжета невольно заставляютъ думать о Шевченкѣ; довольно же слабый, неувѣренный рисунокъ, наивная, но искренняя композиція переносятъ зрителя къ раннему періоду художественной дѣятельности великаго малороссійскаго Кобзаря.

Остальныя изъ выставленныхъ его работъ скорѣе могутъ назваться работами учебными, такъ какъ состоятъ уже изъ копій съ картинъ извѣстныхъ мастеровъ: «Вирсавіи» Брюллова и «Притчи о десяти талантахъ» Рембрандта, съ которой имѣется три послѣдовательныхъ оттиска по мѣрѣ отдѣлки доски.

Достаточно даже бѣглаго взгляда на большинство офортовъ Шевченко, въ особенности на портреты, чтобы замѣтить сильное вліяніе на него офортовъ Рембрандта: та же рисовка контура одной свѣтотѣнью, переданной мелкими неровными штрихами, та же свобода въ ихъ направленіи, то же стремленіе къ передачѣ рѣянія свѣта по неровнымъ поверхностямъ, придающее этимъ работамъ весьма своеобразный, жизненный характеръ.

*) Не совсѣмъ точный снимокъ съ этого офорта былъ помѣщенъ въ «Пчелѣ» за 1876 г., № 16.

Прочіе рисунки состоятъ уже изъ работъ художниковъ болѣе современныхъ *). По мастерству исполненія особенно обращаетъ на себя вниманіе «Парусная мастерская» Беггрова: смѣлость контуровъ, обиліе воздуха и свѣта, переданныя нѣсколькими удачными пятнами сепіей, простота и безъискусственность композиціи—вотъ главныя достоинства этого небольшого, но въ высшей степени симпатичнаго наброска. Г. Шильдеръ далъ нѣсколько недурныхъ рисунковъ перомъ: его дорожки такъ и уходятъ вглубь, за то орнаментика оставляетъ желать лучшаго—она шаблонна и не интересна. Въ доказательство укажу хотя бы на столь избитый въ виньеткахъ полукругъ съ цвѣточками по бокамъ, употребленный имъ для «Видовъ Волыни». Несравненно бо́льшую изобрѣтательность въ этомъ отношеніи показалъ г. Самокишъ: его иллюстрація къ балъ-маскараду, въ стилѣ рококо, пріятно поражаетъ глазъ, какъ изяществомъ линій, такъ и удачнымъ расположеніемъ пятенъ.

Изъ другихъ рисунковъ болѣе серьезнаго стиля—я не могу не отмѣтить работы г. Афанасьева. Его сцены изъ крестьянской жизни—особенно его иллюстраціи къ рыбной ловлѣ, изъ которыхъ почти каждый отдѣльный рисунокъ могъ бы послужить темой для картины,—проникнуты наблюденіемъ народной жизни во всей ея простотѣ и неподкрашенной поэзіи. Много жизни также вложено въ его «Гаданіе»; но художникъ, несмотря на эти несомнѣнныя достоинства, все же заслуживаетъ и нѣкоторыхъ упрековъ: кое-гдѣ его реализмъ впадаетъ уже въ шаржъ и граничитъ съ карикатурой, какъ, напр., въ «Чтеніи манифеста», гдѣ нѣсколько разъ повторенный типъ стараго мужика, право, болѣе напоминаетъ лѣшаго, чѣмъ обыкновеннаго стараго даже безобразнаго человѣка.

Изъ иныхъ рисунковъ остается отмѣтить довольно типичныя охотничьи сцены Френца и «Возвращеніе съ набѣга» Юмуцкаго. Въ этомъ последнемъ произведеніи особенно хорошо передано общее движеніе разнообразной и характерной толпы киргизовъ-грабителей, возвращающихся домой съ богатой добычей въ то время, какъ вдали виднѣется еще зарево отъ спаленной ими деревни.

Я ничего не говорилъ о произведеніяхъ Каразина и Богданова потому, что первый не представленъ, по моему, въ лучшихъ образцахъ, второго же имѣется лишь нѣсколько незначительныхъ набросковъ, отличающихся, впрочемъ, столь присущей этому художнику тонкостью и элегантностью исполненія.

Даже изъ этого бѣглаго перечня выставленныхъ произведеній читатель можетъ усмотрѣть, что выставка далеко не лишена извѣстнаго интереса, а между тѣмъ, несмотря на то, что она открылась на страстной недѣлѣ, когда не было никакихъ удовольствій, могущихъ отвлечь вниманіе публики, число посѣтителей не превышало двадцати человѣкъ въ день, – число, скромное при чуть ли не трехсотъ-тысячномъ населеніи матери русскихъ городовъ.

---

*) Большинство были исполнены для «Живописнаго Обозрѣнія».

Между тѣмъ выставка рисунковъ, особенно теперь, когда явился такой сильный конкурентъ въ лицѣ выставки собачьей (за три дня увидѣвшей въ своихъ стѣнахъ 2000 челов.), глохнетъ и, вѣроятно, скоро должна будетъ закрыться за отсутствіемъ посѣтителей.

Фактъ небольшой, но краснорѣчивый.

Е. М. КУЗЬМИНЪ.

ИЗЪ ОДЕССЫ.

За послѣднее время въ Одессѣ безусловно наблюдаются сильное пробужденіе интереса къ искусству и стараніе со стороны Обществъ и отдѣльныхъ лицъ къ поднятію этого интереса.

Въ мартовской книжкѣ журнала говорилось уже о скульптурной выставкѣ Б. В. Эдуардса. Она привлекла къ себѣ совершенно необычную для Одессы массу посѣтителей различныхъ слоевъ общества. Правда, много было употреблено усилій для привлеченія публики на эту выставку: графъ П. П. Шуваловъ предоставилъ для нея помѣщеніе въ зимнемъ саду Воронцовскаго дворца на Николаевскомъ бульварѣ; выставка была открыта очень продолжительное время и, наконецъ, анонсы о ней совершенно по-американски были развѣшены чуть ли не по всему городу на стѣнахъ домовъ и по всѣмъ большимъ магазинамъ. Выставка эта была богата по количеству выставленныхъ произведеній и интересна уже тѣмъ, что представляла возможность ознакомиться съ ходомъ развитія художника за цѣлыя 15 лѣтъ. Газеты обратили вниманіе на эту выставку и не разъ возвращались къ разбору выставленныхъ работъ.

Почти одновременно съ выставкою Эдуардса открылась еще 3-я весенняя выставка, не нашедшая, однако, сочувствія ни среди публики, ни въ газетахъ, которыя замалчивали ее, и это, пожалуй, объясняется качествомъ экспонированныхъ на ней вещей. Затѣя этихъ весеннихъ выставокъ въ большинствѣ случаевъ гораздо больше указываетъ на смѣлость и предпріимчивость устроителей, чѣмъ на ихъ особенную талантливость и пониманіе искусства, за нѣкоторыми исключеніями.

Совершенно особый интересъ представляла кратковременная выставка работъ извѣстнаго акварелиста Г. А. Ладыженскаго. За послѣдніе годы, его работъ на выставкахъ не бывало ни въ Одессѣ, гдѣ художникъ состоитъ преподавателемъ реальнаго училища и рисовальной школы Общества изящныхъ искусствъ, ни въ Петербургѣ, но это, какъ показала выставка, ничуть не обозначаетъ сокращенія художественной дѣятельности, а только характеризуетъ оригинальность излишне скромнаго художника. Выставлено было Г. А. Ладыженскимъ на этотъ разъ до 100 работъ акварелью и масляными красками и все выставленное было такъ художественно, самобытно и интересно, что невольно привлекло къ себѣ вниманіе истинныхъ цѣните-

«Nouvelles d'Odessa», par A. P.

лей: публики было много, куплено скупою до покупки художественныхъ произведеній Одесскою публикою много и газеты съ интересомъ говорили о выставкѣ. Всѣ выставленныя работы ясно характеризовали Г. А. Ладыженскаго, какъ художника талантливаго, правдиваго, одареннаго большимъ вкусомъ, искренней любовью и пониманіемъ природы и имѣющимъ на своей палитрѣ всѣ средства къ вѣрной передачѣ видѣннаго, а видѣлъ онъ много: и Сѣверъ—свою родную губернію, и Константинополь, и Кавказъ, и степи Херсонскія, и гористые берега Буга; его преимущественно интересуетъ природа, и человѣкъ на его картинахъ занимаетъ только второстепенное мѣсто. Изъ большихъ картинъ масляными красками на выставкѣ особенное вниманіе привлекалъ «Хаджибей», Одесса 100 лѣтъ тому назадъ. Выставка эта въ Одессѣ, гдѣ встрѣчались изрѣдка работы художника еще съ конца 80-хъ годовъ, показала, что художникъ постоянно и усердно работаетъ съ натуры и безусловно совершенствуется въ техникѣ, особенно акварели, а не стоитъ на одномъ мѣстѣ. Хотѣлось бы вѣрить, что въ будущемъ художникъ будетъ чаще показываться публикѣ и тѣмъ содѣйствовать подъему художественнаго вкуса ея; на этотъ разъ выставка Г. А. Ладыженскаго была открыта только 2 дня (въ пятницу и субботу на Пасхѣ), да и то въ первый день на нее допускалась лишь приглашенная публика.

Кратковременность этой выставки объяснялась цѣлью ея—содѣйствовать художественному развитію учащейся молодежи. Устроена она была въ зданіи пятой мужской гимназіи и явилась отзвукомъ заботы попечителя Учебнаго округа о подъемѣ художественнаго образованія въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ. По предложенію г. попечителя Одесскаго учебнаго округа гимназія должна заботиться о пріобрѣтеніи воспроизведеній съ классическихъ памятниковъ искусства и этими воспроизведеніями украшать актовыя и рекреаціонныя залы и корридоры гимназій; съ этой цѣлью для Кишиневской гимназіи имъ заказаны въ Академіи Художествъ копіи масляными красками съ нѣкоторыхъ наиболѣе выдающихся картинъ Эрмитажа. Директоръ пятой гимназіи пошелъ далѣе этого распоряженія и, съ разрѣшенія г. попечителя, пожелалъ ознакомить своихъ учениковъ не только съ классическими произведеніями искусства, но и съ работами современныхъ художниковъ, и на первый разъ очень удачно воспользовался любезнымъ согласіемъ Г. А. Ладыженскаго выставить его работы.

Вообще, къ подъему художественнаго образованія въ Одессѣ въ послѣднее время приложено много заботъ. Одесское Общество изящныхъ искусствъ вотъ уже второй годъ занято устройствомъ городского музея изящныхъ искусствъ, и на-дняхъ этотъ музей, совершенно законченный въ своемъ устройствѣ, будетъ открытъ въ домѣ, который уже десять лѣтъ тому назадъ съ этой цѣлью былъ пожертвованъ городу бывшимъ тогда городскимъ головой Г. Г. Маразли. Конечно, на первыхъ порахъ музей этотъ не будетъ богатъ, такъ какъ средства Общества очень скромны и городъ въ настоящее время не можетъ удѣлить на музей большихъ суммъ, но несомнѣнно, что доброе начало найдетъ себѣ впослѣдствіи больше сочувствія, и въ Городскомъ управленіи, и въ обществѣ Одесскомъ, которыя болѣе широко пойдутъ на поддержку развитія его. Во всякомъ случаѣ, начало

положено, и это начало, какъ и приличествовало, принадлежитъ Обществу изящныхъ искусствъ.

Поднять интересъ къ искусству въ Одессѣ стараются и другія Общества. Одесское литературно-артистическое Общество за первый годъ своего существованія нѣсколько вечеровъ посвятило этой цѣли. На этихъ вечерахъ были сдѣланы сообщенія: художникомъ П. А. Нилусомъ—«о художественныхъ афишахъ»; «Шишкинъ и его произведенія», «объ импрессіонизмѣ въ живописи» и «что далъ И. Е. Рѣпинъ русскому искусству»; проф. А. А. Павловскимъ—«И. Е. Рѣпинъ въ его произведеніяхъ и сужденіяхъ объ искусствѣ» и А. П. Шпановскимъ—«о живописи Кіевскаго собора св. Владиміра». На этихъ вечерахъ выставлялись обыкновенно произведенія тѣхъ художниковъ, о которыхъ дѣлалось сообщеніе, въ оригиналахъ или копіяхъ, а произведенія, о которыхъ говорилось, демонстрировались въ туманныхъ картинахъ.

Только что народившееся Общество любителей науки, литературы и искусства дало тоже двѣ публичныхъ лекціи проф. А. А. Павловскаго: «И. Е. Рѣпинъ и его произведенія» и «В. М. Васнецовъ и Владимірскій соборъ въ Кіевѣ»—съ туманными картинами.

Наконецъ, устроители народныхъ баловъ знакомили на нихъ своихъ посѣтителей съ картинами выдающихся мастеровъ въ туманныхъ картинахъ, и посѣтители съ интересомъ относились къ этому развлеченію.

Словомъ, послѣднее время искусство въ Одессѣ стало пріобрѣтать все болѣе правъ гражданства, а начало мая, повидимому, явится уже совершенно праздникомъ искусства. Намъ предстоитъ цѣлыхъ три открытія: памятника Екатерины ІІ-й, новаго зданія биржи, этого выдающагося архитектурнаго сооруженія по проекту г. Бенардацци, оставляющаго за собою—и зданіе почты, равнаго которому нѣтъ въ Россіи, и зданіе городского театра, какого опять-таки до сихъ поръ еще нѣтъ даже и въ столицахъ,—и, наконецъ, городского музея изящныхъ искусствъ.

Изъ недавно вышедшаго отчета Одесскаго Общества изящныхъ искусствъ видно, что за послѣдніе два года, и особенно за послѣдній годъ, оно необыкновенно оживилось. Увеличилось число членовъ Общества, измѣнилось и отношеніе этихъ членовъ къ интересамъ Общества и особенно къ рисовальной школѣ. Давно не видавшее никакихъ пожертвованій Общество въ этомъ году получаетъ ихъ и для городского музея, и для школы: картины, мебель и книги. Жалкая библіотека школы обогащается за этотъ одинъ годъ чуть не на цѣлую $^1/_4$ томовъ и теперь представляетъ уже несомнѣнный интересъ для учениковъ и для преподавателей. Самая рисовальная школа Общества съ восьмидесятыхъ годовъ поставлена такъ, что постоянно заслуживала похвалы и одобренія Императорской Академіи Художествъ, но общеобразовательное училище при ней давно требовало нѣкоторыхъ реформъ, и, вотъ, въ этомъ году оно совершенно реорганизовано соотвѣтственно проекту новаго устава. Этого устава, вполнѣ выработаннаго, съ полнымъ правомъ и естественнымъ нетерпѣніемъ ждутъ и ученики, и преподаватели школы, и Общество льститъ себя надеждою, что еще въ этомъ учебномъ году уставъ этотъ будетъ утвержденъ. Пора

давно! При реорганизаціи особенное вниманіе было обращено на архитектурное отдѣленіе, гдѣ теперь самымъ серьезнымъ образомъ поставлено преподаваніе математическихъ и спеціальныхъ предметовъ черченія. Императорская Академія Художествъ въ отчетномъ году дала Обществу на рисовальную школу и общеобразовательное при ней училище болѣе 13 тысячъ субсидіи и субсидія эта помогла Обществу, на сколько это было возможно, приспособить къ нуждамъ школы домъ Общества, но все же и теперь помѣщеніе далеко не соотвѣтствуетъ потребностямъ: негдѣ хранить гипсовыхъ статуй, нѣтъ комнаты для библіотеки, а въ классахъ, особенно по вечерамъ, при газовомъ освѣщеніи, почти нечѣмъ дышать. Въ Обществѣ съ каждымъ годомъ все болѣе крѣпнетъ сознаніе необходимости постройки спеціальнаго зданія для школы.

Въ будущемъ маѣ исполнится 35 лѣтъ существованія школы и Совѣтъ Общества предполагаетъ въ виду этого будущею зимою устроить выставку работъ художниковъ, окончившихъ или учившихся въ школѣ и имѣющихъ въ настоящее время имя въ художественномъ мірѣ. Совѣтъ льститъ себя надеждой, что на приглашеніе къ участію въ выставкѣ бывшіе ученики школы откликнутся охотно и что удастся устроить очень недурную выставку, тѣмъ болѣе, что на нее дать можно уже выставленные гдѣ-либо ранѣе вещи и расходъ по перевозкѣ картинъ Общество принимаетъ на свой счетъ.

А. П.

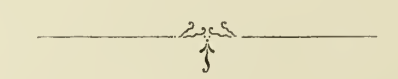
Почтовый ящикъ.

М. Г. Въ почтовомъ ящикѣ редактируемаго вами журнала «Искусство и Художественная Промышленность» въ № 7 за апрѣль 1899 г. было помѣщено письмо г-на Р. фонъ-Фреймана отъ 26 марта 1899 г. по поводу сходства рисунка, удостоеннаго на Художественно-промышленномъ конкурсѣ по мебельному отдѣлу І-й преміи П. А. Шмита,—съ рисункомъ архитектора Г. Беймера, помѣщеннымъ въ августовскомъ № 1898 г. журнала «Illustr. Kunstgewerbl. Zeitschr. für Innen-Dekoration».

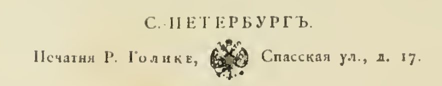
Въ отвѣтъ на это письмо, имѣю честь увѣдомить васъ, что означенное сходство было, какъ это выяснилось послѣ полученія названнаго нѣмецкаго журнала,—результатомъ заимствованія, о чемъ и было доложено Совѣту Строгановскаго Училища, который, въ виду того, что авторъ этого рисунка оказался ученикомъ Училища, постановилъ, въ засѣданіи своемъ отъ 12 марта,—лишить его присужденной конкурснымъ жюри преміи, что и приведено въ исполненіе.

Надѣюсь, что вы не откажете помѣстить означенныя разъясненія въ ближайшемъ номерѣ вашего журнала.

Секретарь жюри худ.-пром. конкурса 1898 г. А. ѲОМИНЪ.



Редакторъ Н. П. СОБКО.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Печатня Р. Голике, Спасская ул., д. 17.

ИСКУССТВО

и

Художественная Промышленность

1899. № 9—10.

Art et Industrie.

Содержаніе 7-го выпуска. — Sommaire de la 7-me livraison.

ІЮНЬ—ІЮЛЬ.

Конкурсъ № 6

на составленіе рисунка для свидѣтельства о присужденіи премій или похвальныхъ отзывовъ по конкурсамъ журнала „Искусство и Художественная Промышленность“.

Условія Конкурса:

1. Размѣръ свидѣтельства—1/4 обыкновеннаго печатнаго листа бумаги, т. е. 35×25 сант.

2. Орнаментація должна быть непремѣнно оригинальная, изъ взятыхъ непосредственно отъ окружающей природы стилизированныхъ мотивовъ, при чемъ на поляхъ должны быть, хотя эскизно, представлены цвѣты, растенія, животныя и т. п., которые служили автору образцами.

3. Текстъ свидѣтельства слѣдующій: «По конкурсу журнала «Искусство и Художественная Промышленность» на составленіе рисунковъ .... премія / похвальный отзывъ за проектъ подъ девизомъ .... присуждена / присужденъ «........».

4. Рисунокъ шрифта долженъ быть вполнѣ ясный, при чемъ послѣдній долженъ быть расположенъ съ расчетомъ, чтобы удобно было вписать: предметъ конкурса, девизъ проекта и имя, отчество и фамилію его автора.

5. На рисункѣ должны быть, по желанію автора, помѣщены слова: «премія» и «присуждена», или же: «похвальный отзывъ» и «присужденъ», съ тѣмъ, чтобы не находящіяся на рисункѣ слова были представлены на отдѣльномъ листкѣ или на поляхъ рисунка.

6. На рисункѣ должны быть оставлены мѣста для «печати» журнала и обозначенія года, мѣсяца и числа.

7. Орнаментація и шрифты могутъ быть—или одноцвѣтные, или въ краскахъ, но во второмъ случаѣ не болѣе, какъ въ 5 тоновъ, положенныхъ гладкими поверхностями, безъ тушевки и оттѣненій.

8. За лучшіе проекты будутъ выданы три преміи: въ 50, 30 и 25 рублей и похвальные отзывы.

9. Срокъ представленія проектовъ назначенъ—1 октября с. г.

10. Во всемъ остальномъ конкурсъ подчиняется общимъ, нижепомѣщаемымъ правиламъ.

Общія правила для Конкурсовъ журнала „Искусство и Художественная Промышленность“.

1. Сочиненія должны быть представлены не сложенными и, по возможности, не въ свернутомъ видѣ.
2. На поляхъ сочиненія долженъ находиться девизъ автора.
3. Имя, фамилія и подробный адресъ конкурента должны быть представлены въ запечатанномъ конвертѣ съ обозначеніемъ на ономъ девиза автора.
4. При доставленіи сочиненій будетъ выдана квитанція съ обозначеніемъ на ней девиза автора.
5. Сочиненія должны доставляться въ Редакцію журнала: С.-Петербургъ, Мойка, 83.
6. Премированныя сочиненія переходятъ въ полную собственность Редакціи со всѣми правами на ихъ воспроизведеніе.
7. Премированныя сочиненія, а также и удостоившіяся похвальнаго отзыва, будутъ воспроизведены въ одномъ изъ послѣдующихъ выпусковъ журнала, съ обозначеніемъ имени и фамиліи автора.
8. Остальныя, непремированныя сочиненія будутъ возвращены съ нераспечатанными девизными конвертами предъявителямъ квитанцій.
9. Срокъ для обратнаго полученія представленныхъ на Конкурсъ работъ опредѣленъ въ три мѣсяца со дня ихъ представленія. Послѣ этого срока, всѣ не принятыя обратно работы переходятъ въ собственность Редакціи.

Строгановское Центральное Училище Техническаго Рисованія
въ Москвѣ

объявляетъ, на основаніи правилъ, утвержденныхъ Г. Министромъ Финансовъ,

КОНКУРСЪ

на сочиненіе рисунковъ по художественной промышленности.

На конкурсъ 1899 года предлагаются слѣдующія темы:

I.

ПРЕМІИ ИМЕНИ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ

ЕЛИСАВЕТЫ ӨЕОДОРОВНЫ

„Бронзовый висячій фонарь для лѣстницы въ стилѣ Людовика XV или XVI".

Приблизительная величина поперечника фонаря 10—12 вершк. Рисунокъ въ натуральную величину.

Первая премія—200 руб., вторая—100 руб. и третья—50 руб.

II.

ПРЕМІИ В. Г. САПОЖНИКОВА.

Рисунокъ для джутовой мебельной ткани въ русскомъ стилѣ. Количество цвѣтовъ не болѣе шести.

Ширина матеріи 28 вершковъ. Представить не менѣе половины рисунка всей ткани.

Раппортъ на кромкахъ долженъ быть на одной линіи.

Первая премія—200 р., вторая—100 р. и третья—50 р.

III.

ПРЕМІИ Г. А. ЛИСТА.

Памятникъ въ Византійскомъ или Русскомъ стилѣ, преимущественно изъ песчанника или гранита, стоимостью не свыше 1000 руб.

Масштабъ одинъ аршинъ=двумъ вершкамъ.

Первая премія—200 р., вторая—100 р. и третья—50 р.

IV.

ПРЕМІИ П. А. ШМИТА.

Большой диванъ для мужского кабинета.

Диванъ можетъ быть соединенъ со шкапомъ для книгъ, съ полками, съ тумбой для фигуры или канделябра и т. п.

Стиль произвольный.

Рисунки фасада, бока и плана должны быть представлены въ масштабѣ: одинъ аршинъ= двумъ вершкамъ.

Первая премія—250 р., вторая—100 р.

V.

ПРЕМІИ М. П. ОВЧИННИКОВА.

Полный серебряный письменный приборъ для мужского стола въ русскомъ стилѣ.

Первая премія—250 р., вторая—100 р.

VI.

ПРЕМІИ Т-ва М. С. КУЗНЕЦОВА.

Рисунокъ чайнаго сервиза въ русскомъ стилѣ.

Рисунки, въ натуральную величину, должны быть слѣдующихъ вещей: чайника, чашки съ блюдцемъ, молочника, сахарницы и полоскательной чашки.

Первая премія—200 р., вторая—100 р. и третья—50 р.

VII.

ПРЕМІИ Т-ва М-ръ ИВАНА ГАРЕЛИНА съ С-ми.

Рисунокъ для набивной бумажной мебельной матеріи въ произвольномъ стилѣ.

Красокъ допускается отъ 8 до 11 и, сверхъ того, полутоны и накладки.

Раппортъ: ширина—16 верш., длина—11 верш.

Первая премія—200 р., вторая—100 р. и третья—50 р.

Общія условія конкурса.

1. Срокъ представленія работъ—**15 Ноября 1899 года**, по адресу: Москва, Строгановское Центральное Училище Техническаго Рисованія. На конкурсъ.
2. Работы должны быть присланы обязательно подъ девизомъ, вмѣстѣ съ запечатанными конвертами (подъ тѣмъ же девизомъ), въ которыхъ должны быть сообщены: имя, отчество, фамилія, званіе и адресъ автора.
3. Работы должны быть исполнены въ краскахъ или моделяхъ.
4. Рисунки должны быть представлены не свернутыми въ трубку.
5. Присланныя на конкурсъ работы будутъ выставлены для осмотра въ зданіи Строгановскаго Училища за недѣлю до конкурснаго засѣданія и на 2 недѣли послѣ него.
6. Работы, удостоенныя премій, становятся собственностью Строгановскаго Училища.
7. Работы, не удостоенныя премій, вмѣстѣ съ нераспечатанными конвертами, могутъ быть, по желанію, высланы по указанному адресу, но не позже 2-хъ мѣсяцевъ со дня объявленія премій.
8. Работы, не взятыя обратно послѣ 2-хъ мѣсяцевъ, поступаютъ въ распоряженіе Строгановскаго Училища.
9. Членами Конкурснаго Собранія состоятъ слѣдующія лица:

Ѳ. О. Богдановичъ, А. А. Бо, М. В. Бобровъ, К. Э. Болинъ, П. С. Бойцовъ, Л. М. Браиловскій, В. С. Бровскій, М. И. Бурдонъ, К. М. Быковскій, Кн. В. Н. Гагаринъ, Н. В. Глоба, П. В. Жуковскій, Л. Н. Кекушевъ, И. С. Кукинъ, С. И. Мамонтовъ, М. Ѳ. Михайловъ, С. Т. Морозовъ, С. В. Ноаковскій, М. П. Овчинниковъ, В. Д. Полѣновъ, В. Г. Сапожниковъ, С. У. Соловьевъ, Н. В. Султановъ, А. А. Томашки, Д. А. Хомяковъ, И. В. Цвѣтаевъ, Н. И. Чечелевъ, Ф. О. Шехтель, П. А. Шмитъ и П. И. Щукинъ.

ВЪ ПОМѢЩЕНІИ ИМПЕРАТОРСКАГО ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНІЯ ХУДОЖЕСТВЪ (Б. МОРСКАЯ, 38) И ЧЕРЕЗЪ ПОСРЕДСТВО ВСѢХЪ ГЛАВНѢЙШИХЪ КНИЖНЫХЪ И ЭСТАМПНЫХЪ МАГАЗИНОВЪ МОЖНО ПОЛУЧИТЬ СЛѢДУЮЩІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ИЗДАНІЯ:

СБОРНИКЪ
художественно-промышленныхъ рисунковъ,

издаваемый съ Высочайшаго соизволенія на средства Министерства Финансовъ.

Вып. І—VІ: по 10 хромолитографированныхъ таблицъ въ большой листъ.

Цѣна выпуска 5 рублей.

РУССКІЙ НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТЪ.

Выпускъ І-й:

Шитье, ткани, кружева,

съ объяснительнымъ текстомъ

В. СТАСОВА.

(на русскомъ и французскомъ языкахъ).

75 хромолитографированныхъ таблицъ въ малый листъ, съ 215 образцами.

*Цѣна **5 руб.** (вмѣсто прежнихъ **10 руб.**).*

Полевые цвѣты.

составлены

барономъ М. П. Клодтомъ.

Руководство для живописи акварелью и по фарфору.

Хромолитографиров. таблицы въ большую 4-ку, безъ текста.

Цѣна 4 рубля.

Отрывные листки
на каждую недѣлю,

украшенные рисунками

въ восточныхъ и славянскихъ стиляхъ,

сдѣланными по заказу

Е. И. В. Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской.

53 рис. въ 8 д. л., печатанные разными красками.

Цѣна 75 коп.

Тѣ же листки, безъ названій дней недѣли, могутъ служить для меню, поздравленій, замѣтокъ и проч.

Русскій орнаментъ
въ старинныхъ образцахъ художественно-промышленнаго производства.

Исполнилъ Н. Симаковъ.

Изданіе, удостоенное серебряной медали на Всероссійской выставкѣ въ Москвѣ въ 1882 г.

24 хромолитограф. табл. въ мал. листъ, со 100 образцами, съ текстомъ на русскомъ и французскомъ языкахъ.

*Цѣна **5 руб.** (вмѣсто прежнихъ **10 руб.**).*

Искусство Средней Азіи.

Сборникъ Средне-Азіатской орнаментаціи,

исполн. съ натуры Н. Е. Симаковымъ.

Удостоенъ серебряной медали на Всероссійской выставкѣ въ Москвѣ въ 1882 г.

50 хромолитограф. табл. въ больш. листъ, съ 150 образцами, съ текстомъ на русскомъ и французскомъ языкахъ.

*Цѣна **25 руб.** (вмѣсто прежнихъ **50 руб.**).*



Грав. К. А. Зоммеръ. Gravé par M-lle K. Sommer.

«Сходятся старцы».

Изъ серіи картинъ Н. К. РЕРИХА «Начало Руси».

(Весенняя выставка въ Имп. Академіи Художествъ 1899 г.).

«Les anciens se rassemblent».

Tableau tiré de la suite: «Origines de la Russie», par N. C. ROEHRICH.

(Salon de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de 1899).

Печатня Р. Голике.

«Гонецъ: возсталъ родъ на родъ».
Изъ серіи картинъ Н. К. РЕРИХА
«Начало Руси».
(Собств. Московск. Городск. гал. братьевъ П. и С. Третьяковыхъ).

«Messager allant annoncer la discorde entre Tribus».
Tableau tiré de la suite: «Origines de la Russie»,
par N. C. ROEHRICH.
(Gal. des Frères P. et S. Trétiakoff, propriété de la ville de Moscou).



Крѣпость въ Старой Ладогѣ (изъ альбома Н. К. Рериха).
Forteresse à Staraïa Ladoga (dess. tiré de l'album de N. C. Roehrich).

ПО ПУТИ ИЗЪ ВАРЯГЪ ВЪ ГРЕКИ,

замѣтки Н. К. РЕРИХА.

Плывутъ полунощные гости. Свѣтлой полосой тянется пологій берегъ Финскаго залива. Вода точно напиталась синевой яснаго, весенняго неба; вѣтеръ рябитъ по ней, сгоняя матово-лиловатые полосы и круги. Стайка чаекъ спустилась на волны, безпечно на нихъ закачалась и лишь подъ самымъ килемъ передней ладьи сверкнула крыльями—всполошило ихъ мирную жизнь что-то, мало знакомое, невиданное. Новая струя пробивается по стоячей водѣ, бѣжитъ она въ вѣковую славянскую жизнь, пройдетъ черезъ лѣса и болота, перекатится широкимъ полемъ, подыметъ роды славянскіе—увидятъ они рѣдкихъ, незнаемыхъ гостей, подивуются они на ихъ строй боевой, на ихъ заморскій обычай.

Длиннымъ рядомъ идутъ ладьи; яркая раскраска горитъ на солнцѣ. Лихо завернулись носовые борта, завершившись высокимъ, стройнымъ носомъ-дракономъ. Полосы красныя, зеленыя, желтыя и синія наведены вдоль ладьи. У дракона пасть красная, горло синее, а грива и перья зеленыя. На килевомъ бревнѣ пустого мѣста не видно—все рѣзное: крестики, точки, кружки, переплетясь, даютъ самый сложный узоръ. Другія части ладьи тоже рѣзьбой изукрашены; съ любовью отдѣланы всѣ мелочи, изумляешься имъ теперь въ музеяхъ и, тщетно стараясь оторваться отъ теперешней практической

Impressions de voyage sur les bords du Volkhoff. Notes de N. C. Roehrich.

жизни, робко пробуешь воспроизвести ихъ — въ большинствѣ случаевъ совершенно неудачно, потому что, полные кичливаго, холоднаго изученія, мы не даемъ себѣ труда постичь духъ современной этимъ предметамъ искусства эпохи, полюбить ее — славную, полную дикаго простора и воли.

Около носа и кормы на ладьѣ щиты привѣшаны, горятъ подъ солнцемъ. Паруса своей пестротою наводятъ страхъ на враговъ; на верхней бѣлой каймѣ нашиты красные круги и разводы; самъ парусъ рѣдко одноцвѣтенъ — чаще онъ полосатый: полосы на немъ или вдоль, или поперекъ, какъ придется. Середина ладьи покрыта тоже полосатымъ наметомъ, накинутъ онъ на мачты, которыя держатся перекрещенными брусьями, изрѣзанными красивымъ узоромъ, — дождь ли, жара ли, гребцамъ свободно сидѣть подъ наметомъ.

На мореходной ладьѣ народу довольно — человѣкъ 70; по борту сидитъ до 30 гребцовъ. У рулевого весла стоятъ: кто посановитѣй, поважнѣй, самъ конунгъ тамъ стоитъ. Конунга можно сразу отличить отъ другихъ: и турьи рога на шлемѣ у него повыше, и бронзовый кабанчикъ, прикрѣпленный къ гребню на макушкѣ, отдѣлкой получше. Кольчуга конунга видала виды, заржавѣла она отъ дождей и отъ соленой воды, блеститъ на ней только золотая пряжка фибула подъ воротомъ, да толстый браслетъ на рукѣ. Ручка у топора тоже богаче, чѣмъ у прочихъ дружинниковъ — мореный дубъ обвитъ серебряной пластинкой, на боку большой загнувшійся рогъ для питья. Вѣтеръ играетъ краснымъ съ просѣдью усомъ, кустистыя брови насупились надъ загорѣлымъ, бронзовымъ носомъ; поперекъ щеки прошелъ давній шрамъ.

Стихнетъ вѣтеръ — дружно подымутся весла; какъ одномѣрно бьютъ они по водѣ, несутъ ладьи по Невѣ, по Волхову, Ильменю, Ловати, Днѣпру — въ самый Царьградъ; идутъ варяги на торгъ или на службу.



Нева величава и могуча, но историческаго настроенія въ ней куда меньше по сравненію съ Волховомъ. На Невѣ берега позастроились почти непрерывными, неуклюжими деревушками, затянулись теперь кирпичными и лѣсопильными заводами, такъ что слишкомъ трудно перенестись въ далекую старину. Немыслимо, напр., представить расписныя ладьи варяжскія, звонъ мечей, блескъ щитовъ, когда передъ вами на берегу торчитъ какая-нибудь самодовольная дачка, ну точь въ точь — пошленькая слобожанка, восхищенная своею красотою; когда на солнышкѣ сіяютъ безсмысленные разноцвѣтные шары, исполняющіе немаловажное назначеніе — украсить природу; рѣютъ охряные фронтоны съ какими-то неправдоподобными столбиками и карнизами, претендующими на изящество и стиль, а между тѣмъ любой сѣрый срубъ — много художественнѣе ихъ.

За всю дорогу отъ Петербурга до Шлиссельбурга выдается лишь одно

характерное мѣсто — старинное Потемкинское имѣнье Островки. Мысокъ, заросшій понурыми, серьезными пихтами, очень хорошъ; замкоподобная усадьба вполнѣ гармонируетъ съ окружающимъ пейзажемъ. Уже ближе къ Шлиссельбургу Нева на короткое время какъ бы выходитъ изъ своего цивилизованнаго состоянія и развертывается въ привольную, сѣверную рѣку, — сѣрую, спокойную, въ широкомъ размахѣ обрамленную темной полосой лѣса. Впрочемъ это мимолетное настроеніе сейчасъ же разбивается съ приближеніемъ къ Шлиссельбургу. Какой это печальный городъ! Какая заскорузлая провинція, — даже названія улицъ, и тѣ еще не прививаются среди обывателей.

Лѣвѣе города, за крѣпостью, бурой полосой потянулось Ладожское озеро. На рейдѣ заснуло нѣсколько судовъ. Все какъ-то непривѣтливо и холодно, такъ что съ удовольствіемъ перебираешься на громоздкую машину, что повезетъ по каналу до Новой Ладоги. Накрененная на бокъ, плоскодонная, какой-то овальной формы, съ укороченной трубой, она производитъ впечатлѣніе скорѣй самовара, чѣмъ пассажирскаго парохода, но всѣ ея странныя особенности имѣютъ свое назначеніе. Главное украшеніе парохода — труба срѣзана, потому что черезъ пароходъ часто приходится перекидывать бичевы баржъ, идущихъ по каналу на четырехъ лохматыхъ лошаденкахъ; глубина канала заставляетъ отказаться отъ киля и винта; тенденція къ одному боку является вслѣдствіе расположенія угольныхъ ящиковъ, а почему ихъ нельзя было распредѣлить равномѣрнѣе — этого мнѣ не могла объяснить пароходная прислуга.

Затрясся, задрожалъ пароходъ, казалось, еще больше накренился на бокъ, и мы тронулись по каналу, параллельно Ладожскому озеру, съ быстротою 6 верстъ въ часъ. Случайный собесѣдникъ, знакомый съ мѣстными порядками, успокаиваетъ, — что, вѣроятно, придемъ во-время, если только не сцѣпимся со встрѣчною баркою или не сядемъ на мель, — и то и другое бываетъ нерѣдко.

Черезъ валъ канала то и дѣло выглядываетъ горизонтъ Ладожскаго озера. Среди мѣстныхъ повѣрій объ озерѣ ясно сказывается вліяніе старины: озеро караетъ за преступленія. Подобные разсказы сводятся къ слѣдующему типу. Позарился мужичекъ на чужія деньги, убилъ своего спутника во время пути въ Ладогу по льду и столкнулъ трупъ на ледъ. Самъ поѣхалъ дальше и заснулъ. Просыпается, — уже ночь; поднялся вѣтеръ, снѣгъ до чиста сдуло со льда; понесло мужика вмѣстѣ съ лошадью прочь съ дороги невѣдомо куда. Увидалъ мужикъ, что дѣло плохо, потому что при сильномъ вѣтрѣ Богъ вѣсть какъ далеко занести можетъ и, чего добраго, въ полынью попадешь; отпрягъ онъ лошадь, вывернулъ оглобли, заострилъ концы и пошелъ по знакомымъ примѣтамъ: пускай и лошадь, и санки, и все пропадаетъ, лишь бы самому отъ смерти уйти. Крѣпчаетъ вѣтеръ, слѣпитъ вьюгой глаза, затупились колья, не цѣпляются они больше за ледъ, и мужика понесло

по вѣтру. Среди снѣжнаго моря зачернѣлось что-то, ближе и ближе—прямо на чернизну летитъ мужикъ. Смотритъ, передъ нимъ убитый товарищъ: хочетъ свернуть въ сторону—не слушаются ноги, зацѣпаютъ за трупъ, подламывается ледъ, и убійца вмѣстѣ съ убитымъ тонутъ въ озерѣ. Интересный осколокъ Новгородскихъ былинъ! Послѣдняя картинка этого эпизода, когда роковымъ образомъ встрѣчаются убійца съ своею жертвою,—очень художественна.

По правую сторону парохода низкая болотная мѣстность; среди нея гдѣ-то, по словамъ мѣстнаго пассажира, притаилась богатая раскольничья деревня, пробраться въ которую можно лишь въ удобное зимнее время. Небось, въ такомъ уголкѣ сохранилось не мало интереснаго: и пѣсни, и повѣрья, и окруты старинныя,—дѣлается обидно, почему теперь не зима. Мимо тянутся баржи, носы часто разукрашены хитрыми рѣзными коньками, невольно напрашивающимися на параллель съ Байонскимъ ковромъ. Съ одной грузной бѣляной стряслась бѣда,—затонула, широко расплылись массы дровъ. На берегу примостился ея экипажъ, выстроили шалашикъ, развели огонь, варятъ рыбку, мирно и спокойно, словно и зимовать здѣсь собрались.

Сѣрый, однообразный пейзажъ тянется вплоть до самой Новой Ладоги. Сравнительно поздно возникшая, она, конечно, не можетъ дать ни художественнаго, ни историческаго матеріала; за ней впереди чуется что-то болѣе значительное: въ 12 верстахъ отъ нея историческое гнѣздо—Старая Ладога. Скучно дожидаться Волховскаго парохода,—торопясь, на почтовыхъ, скачешь туда по прекрасной шоссированной дорогѣ. Слѣва мѣстами выглядываетъ Волховъ—берега песчаные, заросли сосной и верескомъ. Потомъ дорога возьметъ правѣе и пойдетъ почти вплоть до самой Старой Ладоги по обычному пологому пейзажу, съ лѣсомъ на горизонтѣ. Изъ-за бугра выглянули три кургана—волховскія сопки. Большая изъ нихъ уже раскопана, но со стороны она все же кажется очень высокой. Взбираемся на бугоръ—и передъ нами одинъ изъ лучшихъ русскихъ пейзажей. Широко развернулся сѣро-бурый Волховъ съ водоворотами и свѣтлыми хвостами теченія по серединѣ; по высокимъ берегамъ сторожами стали курганы, и стали не какъ-нибудь зря, а стройнымъ рядомъ, одинъ красивѣй другого. Изъ-за кургана, на половину скрытая пахотнымъ чернымъ бугромъ, торчитъ бѣлая Ивановская церковь съ пятью зелеными главами. Подлѣ самой воды—типичная монастырская ограда съ бѣлыми башенками по угламъ. Далѣе въ безпорядкѣ—сѣрые и желтоватые остовы посада, въ перемежку съ бѣлыми силуэтами церквей. Далеко блеснула какая-то главка, опять подобіе ограды, что-то бѣлѣетъ, а за всѣмъ этимъ густо зеленый боръ—все больше хвоя; черезъ силуэты елей и соснъ опять выглядываютъ вершины кургановъ. Вездѣ что-то было, каждое мѣсто полно минувшаго. Вотъ оно историческое настроеніе!

Когда васъ охватываетъ историческое настроенiе, словно при встрѣчѣ съ почтеннымъ старцемъ, невольно замедляете походку, голосъ становится тише и, вмѣстѣ съ чувствомъ уваженiя, васъ наполняетъ какой-то удивительный покой, будто смотрите куда-то далеко, безъ перваго плана.

Поэзiя старины, кажется, самая задушевная. Ей основательно противопоставляютъ поэзiю будущаго; но почти безпочвенная будущность, несмотря на свою необъятность, врядъ ли можетъ такъ же сильно настроить когонибудь, какъ поэзiя минувшаго. Старина, притомъ старина родная, ближе всего человѣку... Именно чувство родной старины наполняетъ васъ при взглядѣ на Старую Ладогу. Что-то не припоминается въ живописи ладожскихъ мотивовъ, а между тѣмъ сколько прекраснаго и типичнаго можно вывезти изъ этого забытаго уголка—осколка старины, случайно сохранившагося среди окрестнаго мусора, и какъ легко и удобно это сдѣлать. (Совершить такую поѣздку, какъ видно изъ приведенныхъ подробностей пути, чрезвычайно просто).

Мнѣ приходилось встрѣчать художниковъ, пеняющихъ на судьбу, не посылающую имъ мотивовъ:

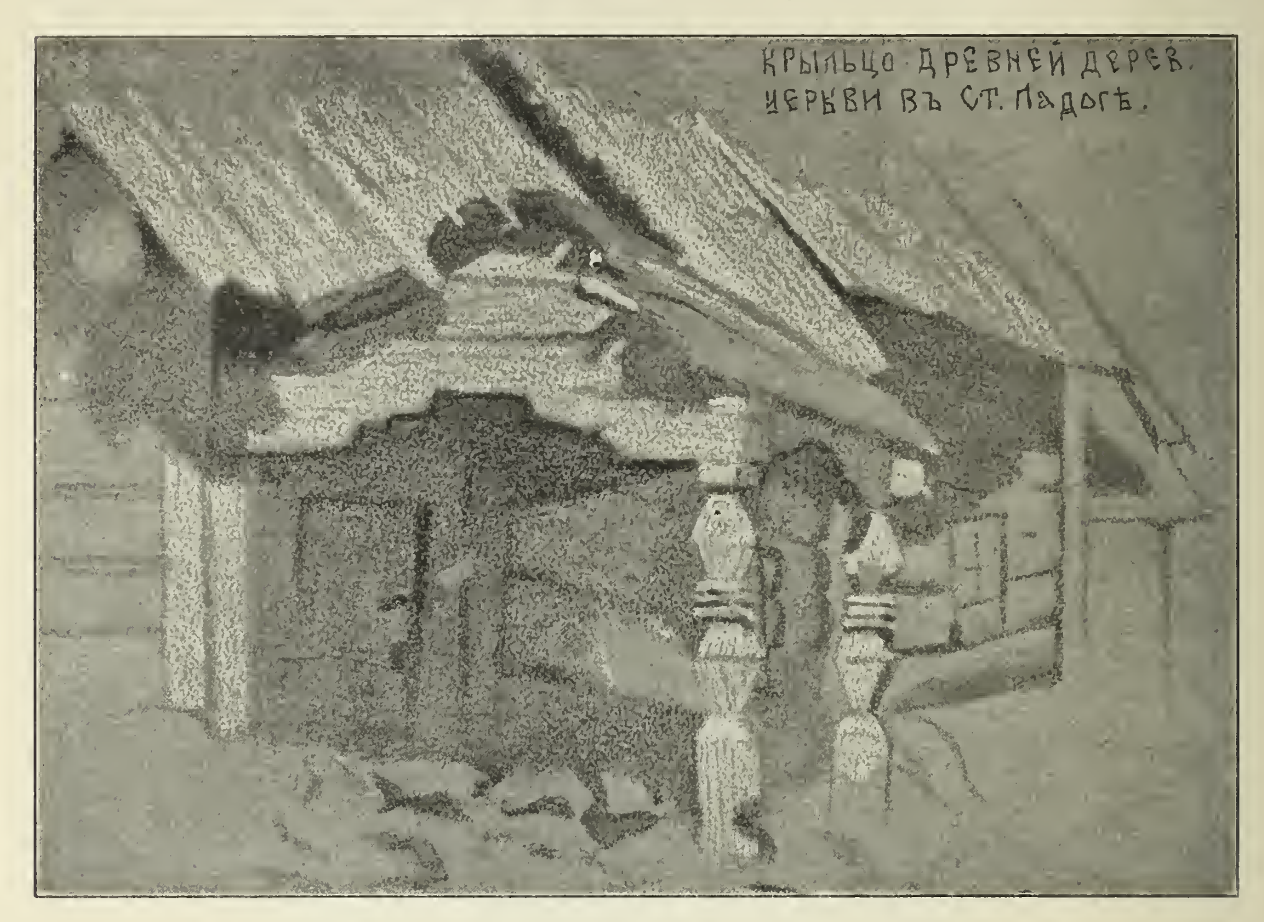
«Все переписано, – богохульствуютъ они,—справа ли, слѣва ли поставлю березку или рѣчку, все выходитъ старо. Вамъ, историческимъ живописцамъ, хорошо,—у васъ уголъ не початый, а намъ-то каково, современнымъ, и особенно пейзажистамъ».

Вотъ бѣдные!—они не замѣчаютъ, что кругомъ все ново безконечно, только сами-то они, вопреки природѣ, норовятъ быть старыми и хотятъ видѣть во всемъ новомъ старый шаблонъ и тѣмъ прiучаютъ къ нему массу публики, извращая непосредственный вкусъ ея. Точно можно сразу перебрать неисчислимыя настроенiя, розлитыя въ природѣ, точно субъективность людей ограничена? Говорятъ, будто нечего писать, а превосходные мотивы, доступные даже для кописта и протоколиста, остаются втунѣ, лежатъ подъ самымъ бокомъ нетронутыми.

Да что говорить о скудныхъ художникахъ, которымъ не найти мотива!.. я почти увѣренъ, что даже поэту пейзажа будетъ превосходная тема, если онъ въ тихiй вечеръ, когда по всему небу разбѣжались узорныя, причудливыя тучи, постоитъ на плоту, недалеко отъ Успенскаго монастыря въ Ст. Ладогѣ и поглядитъ на крѣпостную церковь, посадъ, на далекiй Никольскiй монастырь—все это, облитое послѣднимъ лучемъ, спокойно отразившееся въ засыпающемъ Волховѣ. Стоитъ только обернуться—и передъ вами другой мотивъ, не менѣе прекрасный. Старый садъ Успенскаго монастыря, стѣна и угловыя башенки прямо уходятъ въ воду, потому что Волховъ въ разливѣ. Сквозь уродливыя, переплетшiяся вѣтки сохнущихъ, высокихъ деревьевъ, съ черными шапками грачевыхъ гнѣздъ по вер-

шинамъ, чувствуется холодноватый силуэтъ церкви Новгородскаго типа. За нею ровный пахотный берегъ и далекія сопки. Фонъ—огневая вечерняя заря, тушующая первый планъ и неясными темными пятнами выдвигающая безконечный рядъ черныхъ фигуръ, что медленно направляются изъ монастырскихъ воротъ къ рѣкѣ,—то послушницы идутъ за водою.

Ладожскія церкви, такія типичныя по внѣшнему виду, какъ и большинство церквей Новгородской области, внутри представляютъ мало интереснаго. Живопись нова и неудачна, древней утвари не сохранилось. Исключеніе представляетъ церковь въ крѣпости,—въ ней уцѣлѣла древнѣйшая фресковая живопись.



Perron de l'ancienne église en bois à Staraïa Ladoga (dess. de N. C. Roehrich).

Подлѣ каменной церкви пріютилась тоже старинная, крохотная, сѣрая, деревянная церковочка,—типъ церкви какого-нибудь далекаго скита. Вся она перекосилась, главка упала и крестъ прямо воткнутъ въ уцѣлѣвшій барабанъ ея. Интересное крылечко провалилось, дверка вросла въ землю. Церковка обречена на паденье.

Подлѣ крѣпости указываютъ еще на два церковныхъ фундамента, отрытыхъ г. Бранденбургомъ, изслѣдовавшимъ мѣстныя древности.

Пишемъ этюды. Какъ обыкновенно бываетъ, лучшія мѣста оказываются застроенными и загороженными. Передъ хорошимъ видомъ на крѣпостную

стѣну торчитъ какой-то несуразный сарай; лучшій ракурсъ Ивановской церкви портится избой сторожа. Вѣчная исторія! Теперь хоть сами-то памятники начинаютъ охраняться,—на постройки или на починку дорогъ остерегаются ихъ вывозить, и то, конечно, только въ силу приказанія, а настанетъ ли время, когда и у насъ выдвинется на сцену неприкосновенность цѣлыхъ историческихъ пейзажей, когда прилѣпить отвратительный современный домъ вплотную къ историческому памятнику станетъ невозможнымъ, не только въ силу строительныхъ и другихъ практическихъ соображеній, но и во имя красоты и національнаго чувства. Когда-то кто-нибудь поѣдетъ по Руси съ этою, никому не нужною, смѣшною цѣлью?—думается, такое время все-таки да будетъ.

На прощанье взбираемся къ вершинѣ кургана и фантазируемъ сцену тризны. Невдалекѣ отъ рѣки возвышается какой-то «холмъ», поросшій верескомъ.

— «А вѣдь тамъ, смотри, на бугрѣ когда-нибудь жило стояло; можетъ быть, городокъ былъ»,—указываетъ на холмъ мой товарищъ и затягиваетъ: «Купался боберъ».

Видно, и на него повѣяло древнимъ язычествомъ.

Отъ Старой Ладоги до Дубовика характеръ береговъ и теченіе рѣки не измѣняются. Берега высокіе, на самомъ откосѣ торчатъ курганы. Много портятъ пейзажъ прибрежныя плитоломни. Что-то выйдетъ изъ Волховскихъ береговъ, если подобная работа и впредь будетъ производиться такъ же ревностно? За поворотомъ исчезли послѣдніе признаки Старой Ладоги, и мы радуемся этому, потому что увозимъ отъ нея самыя пріятныя воспоминанія, пропустивъ мимо всю ея неприглядную обыденную жизнь, сосредоточившуюся, какъ замѣтно уже на второй день пребыванія, лишь на прибытіи парохода съ низа или съ верха.

Пароходъ дальше Дубовика нейдетъ,—тутъ начинаются пороги, такъ что до Гостинопольской пароходной пристани (разстояніе около 10 верстъ) надо проѣхать въ дилижансѣ. Дилижансъ этотъ представляетъ изъ себя не что иное, какъ остовъ большого ящика, поставленный ребромъ, съ выбитыми дномъ и крышкою. Мы сѣли лицомъ къ рѣкѣ. Лошади рванули и проскакали почти безъ передышки до пристани. Дорога шла подлѣ самой береговой кручи; нѣсколько разъ колесо оказывалось на разстояніи не болѣе четверти отъ обрыва, такъ что, невольно, мы начинали соображать, что если на какой-нибудь промошкѣ насъ выкинетъ изъ дилижанса, упадемъ ли мы сразу въ Волховъ или нѣсколько времени продержимся за кусты. А Волховъ внизу кипѣлъ и шипѣлъ. Мы скакали мимо самыхъ злыхъ пороговъ. Несмотря на разливъ, давно незапамятный, изъ воды все же торчали кое-гдѣ

камни; подъ нихъ бѣлѣла пѣна, длиннымъ хвостомъ скатываясь внизъ. Сила теченія въ порогахъ громадна: въ половодье груженная баржа проходитъ нѣсколько десятковъ верстъ въ часъ. Цѣлая толпа мужиковъ и бабъ правитъ ею; рулевого нерѣдко снимаютъ отъ руля въ обморокѣ—таково сильно нервное и физическое напряженіе.

Баржу гонятъ съ гикомъ, съ пѣснями; личность потонула въ общемъ подъемѣ. Вода бурлитъ, скрипятъ борты... Какая богатая картина! Названіе Гостинополь заставляетъ задуматься — въ немъ слышится что-то нетеперешнее. Навѣрное здѣсь былъ волокъ, ибо противъ теченія пройти въ Волховскихъ порогахъ и думать нечего. Въ Гостинополѣ же ладьи снова спускались и шли къ Днѣпровскому бассейну. Можетъ быть, до Дубовика шли встарину на мореходныхъ ладьяхъ (слово дубовикъ напрашивается на производство отъ дубъ-лодка), а въ Гостинополѣ сохранялись лодки меньшаго размѣра—рѣчныя. Впрочемъ, становиться на точку такихъ предположеній—опасно.

Въ Гостинополѣ нагрузились на пароходъ, что̀ повезетъ насъ до Волховской станціи Николаевской дороги,—тамъ опять пересадка. На палубѣ парохода цѣлое стадо телятъ; лежатъ они связанные, жалобно мыча, — иныхъ пассажировъ не видно, но удивляться этому нечего, ибо поѣздки по Руси, вѣдь, совсѣмъ не приняты, да къ тому же нельзя сказать, чтобы и сообщеніе было хорошо приспособлено: такъ мы пріѣхали въ Гостинополь въ 8-мъ часу вечера, а пароходъ отходилъ въ 3½ часа утра. Почему не въ 5 или не въ 4—неизвѣстно. Впрочемъ отхода его мы не дождались, ибо къ тому времени уже спали крѣпкимъ сномъ. Проснувшись заутро, товарищъ выглянулъ въ окошко:

— Ну, что тамъ? красиво?

— Тундра какая-то! Болото и топь.

Часа черезъ два я выглянулъ—опять низкое мѣсто, которое потянулось вплоть до станціи Волховъ. Знаменитое Аракчеевское Грузино—нѣчто очень печальное, суровое, опустившееся, ничего общаго не имѣющее съ тою великолѣпною декораціей, какою намъ представляютъ его современныя гравюры. На Волховской станціи насъ усердно уговаривали продолжать путь по желѣзной дорогѣ и, наконецъ, посмотрѣли съ сожалѣніемъ, какъ на людей, дѣйствующихъ къ явной своей невыгодѣ: для продолженія воднаго пути пришлось сидѣть на станціи отъ 11 часовъ утра до 5 утра же, тогда какъ поѣздъ проходилъ черезъ полчаса. Оставалось спать и спать, потому что въ сѣромъ пейзажѣ, состоявшемъ изъ затопленныхъ деревень, было мало интереснаго и красиваго.

— «Гуся, что ли, нарисовать на память о великомъ водномъ пути», предложилъ я, и мы смѣялись, вспомнивъ, какъ одинъ художникъ объяснялъ

цѣль и смыслъ художественныхъ поѣздокъ...: «а то другой ѣдетъ за тысячи верстъ и тамъ коровой занимается или курицей самой обыкновенной, точно онъ дома не могъ то же самое сдѣлать съ большимъ успѣхомъ и удобствомъ»,— говорилъ онъ.



Звонница Кремля Новгородскаго.
Clocher primitif du kremlin de Novgorod.

Путь отъ Волховской станціи до самаго Новгорода ничѣмъ особеннымъ не радуетъ. Аракчеевскія казармы, безконечныя пашни—все это благоустроено, но ординарно. Передъ Новгородомъ нѣсколько монастырей самаго обыденнаго вида. Единственно красивое мѣсто за весь этотъ кусокъ пути—такъ-называемые Горбы съ остатками славнаго соснового бора, сильнаго и ровнаго, какъ щетка. Чѣмъ ближе подвигались мы къ Новугороду (мѣстный житель никогда не скажетъ Новгороду, а подчеркнетъ Нову городу), тѣмъ сильнѣй и сильнѣй овладѣвало нами какое-то разочарованіе. Разочаровалъ насъ видъ Кремля, разочаровали встрѣчные типы, разочаровало общее полное безучастіе къ историчности этого мѣста. Что подумаетъ иностранецъ, когда мы, свои люди, усумнились: да полно, господинъ ли это великій Новгородъ?



«На мосту стояла старица,
На мосту чрезъ синій Волховъ»...

вспомнилъ мой спутникъ, когда мы входили на мостъ, направляясь въ Кремль. Но, вмѣсто старицы, на мосту стоялъ отвратительнаго вида босякъ съ кровавой шишкой подъ глазомъ. На встрѣчу попалось нѣсколько мужиковъ—истые «худые мужики вѣчники», за кого кричать, за что—все равно, лишь бы поднесли.

Софійскій соборъ въ лѣсахъ; тамъ идетъ, какъ извѣстно, капитальный ремонтъ. Уже давно было слышно, что, по какому-то странному стеченію обстоятельствъ, важная задача расписать этотъ славнѣйшій и древнѣйшій русскій соборъ миновала руки художниковъ и выпала на долю артели богомазовъ. На разстояніи какъ-то все смягчается, многое важное ускользаетъ отъ вниманія въ заглазныхъ разсказахъ, пока не увидишь во-очію. Я думаю, и вы, кому приведется читать эти строки, не обратите на нихъ никакого вниманія; кругомъ все тихо и смирно, какое кому дѣло, что гдѣ-то въ отжившемъ городѣ совершается нѣчто странное? А между тѣмъ это «нѣчто странное», если вдуматься, оказывается чрезвычайно знаменательнымъ. На

рубежѣ 20-го вѣка, при возрастающемъ общемъ интересѣ къ отечественнымъ древностямъ, при новыхъ путяхъ религіозной живописи, такъ счастливо указанныхъ Викторомъ Михайловичемъ Васнецовымъ, одинъ изъ лучшихъ русскихъ памятниковъ старины расписывается иконописцами богомазами, и притомъ—ка́къ расписывается! Жутко дѣлается, когда лазишь по внутреннимъ лѣсамъ храма мимо этихъ богомазныхъ изображеній—глубоко бездарныхъ, сухихъ, пригодныхъ развѣ въ захолустную церковь сверхштатнаго городишки, а никакъ не умѣстныхъ при сосѣдствѣ съ памятникомъ тысячелѣтія Руси. Еще обиднѣе и гаже становится, когда осмотришь внизу превосходную древнюю фреску Константина и Елены и купольныя изображенія пророковъ и архангеловъ, наводящія на мысль: какой высоконаціональный храмъ могъ бы получиться изъ Софіи подъ мастерскою кистью, при такихъ основныхъ базисахъ, каковы сохранившіеся остатки древнихъ фресокъ; какъ стильно и художественно можно бы было зажившть остальныя стѣны! Какой богатый матеріалъ, какая возможность поддержать славный памятникъ и расцвѣтомъ его, быть можетъ, оживить цѣлый городъ!—но вдругъ все умышленно попирается, производится небольшая экономія..., а что впереди?—тамъ хоть потопъ. Если не хватаетъ средствъ, то отчего попросту не заштукатурить стѣны, оставивъ лишь остатки древней росписи? Или ужъ покрыть и старую живопись богомазными издѣліями, не заказывать г. Фролову удачныя подражанія древнихъ мозаикъ, убрать сохранившіяся, чтобы и сравненія не было, ка́къ оно могло быть и ка́къ есть на самомъ дѣлѣ,--по крайности не было бы полумѣръ. Если изгонять художественность и національность, то ужъ гнать ихъ основательно, по всѣмъ пунктамъ, безъ пощады.

Мнѣ кто-то хотѣлъ объяснить, ка́къ это печальное событіе произошло, говоря, что много было всякихъ мелкихъ обстоятельствъ; но, полагаю, для исторіи искусствъ такія побочныя причины не будутъ важны,—ей будетъ знаменательно, выясняя развитіе русскаго искусства въ концѣ 19-го вѣка, отмѣтить крупный фактъ росписи первѣйшей русской святыни артелью богомазовъ, безъ участія пригоднѣйшихъ къ этому дѣлу, даровитыхъ художниковъ. Какое отрадное свѣдѣніе, въ особенности для всѣхъ причастныхъ къ современному искусству!—и передъ собою-то стыдно, а еще стыднѣе передъ иностранцами, когда они скажутъ, и на этотъ разъ вполнѣ заслуженно: ужъ эти варвары!

Джонъ Рёскинъ, услыхавъ о такомъ дѣлѣ, навѣрное бы писалъ о немъ въ траурной рамкѣ.

Новгородская косность простирается до такого предѣла, что изъ 10 встрѣчныхъ лишь одинъ могъ указать, ка́къ пройти къ Спасу что́ на Нередицѣ,—къ древности, которая должна бы быть извѣстна каждому мальчишкѣ, да и была бы извѣстна въ европейскомъ городѣ.

Не великъ городской музей Новгородскій, содержаніе его больше случайное, а мѣстонахожденіе не совсѣмъ удачно, ибо для него пришлось погубить одну изъ Кремлевскихъ башенъ; но это все не бѣда, если бы музей хоть сколько-нибудь интересовалъ обывателей, а то посѣтители его почти исключительно пріѣзжіе, тогда какъ среди мѣстныхъ жителей находятся нѣкоторые, вовсе и не подозрѣвающіе о существованіи городского музея, или знакомые съ нимъ лишь по наслышкѣ.

Интересенъ Знаменскій соборъ, хотя особою древностью онъ не отличается. Сѣни и внѣшняя галлерея его, видимо, первоначально были открытыя, на аркахъ съ грушами, — теперь они заложены, и довольно неблагополучно: напр., внутри сѣней новая кладка расписана «подъ мраморъ» малярами, тогда какъ остальное пространство сплошь покрыто живописью. Можно представить, насколько выиграетъ общій характеръ собора, если возстановить эти типичныя арки, само же возстановленіе не должно обойтись слишкомъ дорого.



Церковь Спаса на Нередицѣ. L'église du Sauveur sur la Nereditza.

Наиболѣе цѣльное впечатлѣніе изъ всѣхъ Новгородскихъ древностей производитъ церковь Спаса на Нередицѣ. Не буду касаться историческихъ и иныхъ подробностей этой интересной церкви, сохранившей въ первобытной цѣльности настѣнное письмо, — такія подробности можно найти въ трудахъ Макарія (опис. Новгор. церк. древн., I, 798), Прохорова, Н. В. Покровскаго и въ имѣющемъ выйти въ ближайшемъ будущемъ VI выпускѣ

«Русскихъ Древностей», изд. гр. И. И. Толстымъ и акад. Н. П. Кондаковымъ. Основанная въ 1197 году княземъ Ярославомъ Владимiровичемъ, Спасская церковь по древности, а главное по сохранности, является памятникомъ исключительнымъ и, надо желать, чтобы, какъ можно скорѣе, она была издана полнымъ и достойнымъ для нея образомъ.

Съ Софiйской стороны, изъ Воскресенской слободы (въ которой тоже типичные и древнiе храмы: Ѳомы апостола и Iоанна Милостиваго), мы перерѣзали Волховъ, безконечный въ своемъ разливѣ,—направляясь къ Нередицѣ. Дѣло шло къ вечеру, солнце било желтымъ лучемъ въ бѣлыя стѣны Спаса, одиноко торчащаго на бугрѣ, — пониже его лѣпится нѣсколько избушекъ и торчатъ ивы, кругомъ же ровный горизонтъ. Такiя одиночныя, среди пустой равнины, церкви очень типичны для Новгородскаго пейзажа: то тамъ, то тутъ, при каждомъ новомъ поворотѣ, бѣлѣютъ онѣ. Проѣхали мы Лядскiй бугоръ, гдѣ въ былое время стоялъ монастырь,—само же названiе урочища, будто бы, производится отъ божества Ладо.

На горизонтѣ Ильменя выстроился рядъ парусовъ—они стройно удалялись. Чудно и странно было сознавать, что по этимъ же самымъ мѣстамъ плавали ладьи варяжскiя, Садко богатаго гостя вольные струги, проплывала Новугородская рать на роковую Шелонскую битву...

Ракурсъ Спаса съ берега, пожалуй, еще красивѣе, нежели его дальнiй видъ. Колокольня нѣсколько позднѣйшей постройки, но за то самъ корабль очень строенъ и характеренъ. Живопись, сплошь покрывающая стѣны и теряющаяся во мракѣ купола, полна гармонiи, ласкаетъ глазъ на рѣдкость прiятнымъ сочетанiемъ тоновъ, облагороженныхъ печатью времени.

Надо торопиться полно и достойно издать этотъ памятникъ — онъ уже требуетъ серьезнаго ремонта, для котораго, какъ говорятъ, не хватаетъ средствъ. На первыя нужды необходимо хоть 5000 рублей,—неужели сейчасъ же не найдется любителя старины, располагающаго такой суммой? Есть много богатыхъ людей, не жалѣющихъ своихъ достатковъ на добрыя дѣла; ремонтъ Спаса, вѣдь, тоже доброе дѣло, да еще какое! *)

. . . .

Возвращаясь къ дому съ Шелони, я дожидался поѣзда въ Шимскѣ. Среди многочисленныхъ вокзальныхъ объявленiй бросался въ глаза изящный плакатъ Дрезденской художественной выставки и невольно думалось: что̀ Шимску искусство? да и будетъ ли когда оно для Шимска—нѐ пустымъ далекимъ звукомъ?

*) Не говорю о многочисленныхъ историческихъ урочищахъ Новгорода, потому что они любовно и подробно описаны В. С. Передольскимъ въ его книгѣ «Новгородскiя Древности», вып. I.



Дворецъ В. К. Петра Николаевича въ Крыму. — Palais du Grand Duc Pierre Nicolaïevitch en Crimée.

Дворецъ въ имѣніи «Дюльберъ» на южномъ берегу Крыма,

статья акад. Н. П. Кондакова



Южный берегъ Крыма не можетъ похвалиться истинно красивыми постройками, а тѣмъ болѣе — художественными. Съ тѣхъ поръ, какъ сгорѣлъ дворецъ въ Оріандѣ, туристамъ остается смотрѣть лишь одну мавританскую раздѣлку огромнаго англійскаго замка Алупки, — кому это нравится. Правда, всѣмъ подобнымъ декоративнымъ мѣстностямъ въ этомъ отношеніи, что̀ называется, не везетъ, и южный берегъ Крыма, стало быть, не составляетъ никакого исключенія. Оттого особенно пріятно поражаетъ новопостроенный дворецъ въ имѣніи Е. И. В. Великаго Князя Петра Николаевича, близь Ай-Тодорскаго маяка, по мѣстному названію «Дюльберъ». Общій видъ дворца чрезвычайно идетъ къ нагорной панорамѣ, отличается необыкновенною живописностью и производитъ впечатлѣніе столько же пріятное, сколько и

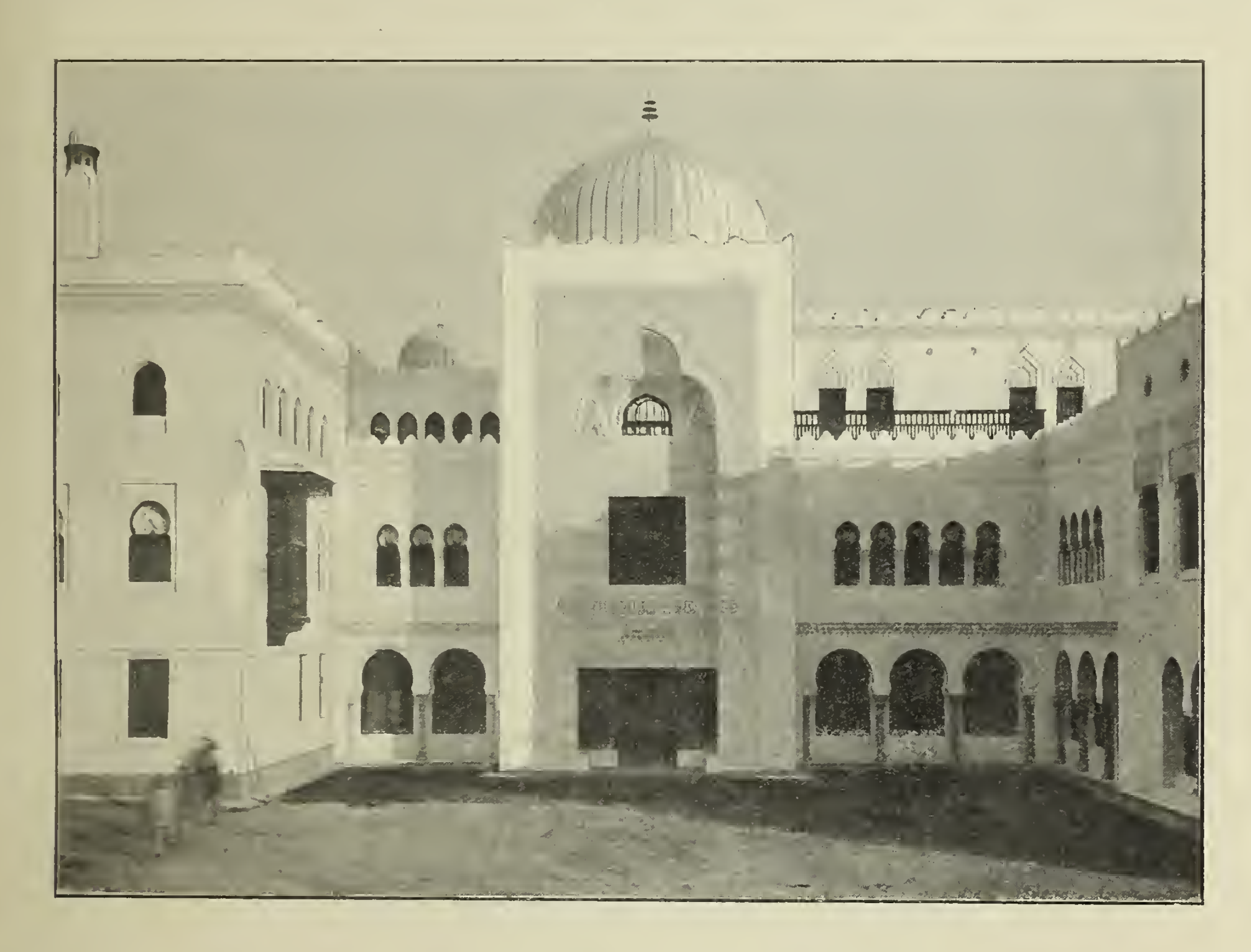
Palais de Dulber en Crimée, par N. P. Kondakoff.

импозантное. Трудно было бы опредѣлить, въ какомъ собственно стилѣ это сооруженіе построено, такъ какъ главныя части его отвѣчаютъ своими этажами обычнымъ европейскимъ нуждамъ и потребностямъ всякаго дворца— въ комнатахъ пріемныхъ и жилыхъ, въ помѣщеніяхъ служебныхъ, всякихъ приспособленіяхъ европейскаго комфорта и пр. Но такъ какъ главныя декоративныя части, напримѣръ: входы, террассы, плоскія крыши, покрытіе середины куполомъ, боковая башня, форма дверей и оконъ, и вообще вся орнаментальная сторона дворца близко напоминаетъ Сарацынскія зданія Египта и отчасти Сиріи, то можно было бы, безъ особой погрѣшности, назвать дворецъ «арабскимъ» или, вѣрнѣе (по слову Стюарта Ленъ-Пуля), «Сарацынскимъ». Этотъ стиль издавна составлялъ предметъ изученія для самого высокаго владѣльца «Дюльбера», какъ стиль необыкновенно оригинальный, глубокій и особаго «поэтическаго» изящества. Высокій владѣлецъ дворца самъ начертилъ его проектъ, самъ выбралъ всѣ украшенія и внесъ въ архитектуру зданія не только оригинальность своего собственнаго большого архитектурнаго таланта, но и замѣчательную любовь ко всему характерному въ искусствѣ, сильному и истинно-художественному: онъ имѣлъ счастіе найти даровитаго исполнителя въ лицѣ архит. Н. П. Краснова.

Такимъ образомъ, выработалось зданіе, столько же истинно-изящное, сколько и необычайное, въ высшей степени удачное и цѣлесообразное. Здѣсь



нѣтъ мѣста пустой мавританской декораціи, выродившейся въ Европѣ въ мелочную и поверхностную раздѣлку безцѣльныхъ кіосковъ, и вся орнаментація назначена служить практическимъ цѣлямъ. Отсюда получились оригинальныя окна, занимающія иногда всю сторону залы (напр., столовой), любопытныя галлереи, корридоры, террасы и пр. Самыя залы и комнаты, галлереи и даже проходы, все пріобрѣло глубину, тихій, ровный свѣтъ, получило характеръ «покоевъ». И если намъ суждено когда-либо освободиться отъ гнетущихъ оковъ Ренессанса, и, слѣдовательно, перейти отъ неудобной формы нынѣшняго дома, съ его однообразными комнатами, различаемыми



только по обоямъ,—къ чему-либо иному, болѣе удобному, что было бы «домомъ», а не «магазинами», то опытъ «Дюльбера» указываетъ все на тотъ же Востокъ.

Орнаментація Дюльберовскаго дворца очень проста и ограничивается рѣзными наличниками дверей и оконъ, плафонами, балюстрадами, мушарабіями. Исполнена эта орнаментація въ строгомъ вкусѣ лучшихъ памятниковъ Египта X—XII вѣковъ, и притомъ весьма практическими, дешево стоящими способами: рѣзныя двери, окна и мушарабіе не дороже обыкновенныхъ столярныхъ работъ; лѣпка выполнена отливкою изъ особой композиціи гипса, по обычнымъ восточнымъ способамъ. Но самое интересное художественно-промыш-

ленное нововведенїе состоитъ въ раздѣлкѣ панелей гипсовыми отливками, воспроизводящими фаянсы до неузнаваемости. Это исполняется слѣдующимъ образомъ: дѣлаются сперва шаблоны рѣзьбою въ гипсѣ, т. е. для голубого цвѣта рѣжется въ глубь весь рисунокъ, и затѣмъ отливается сперва плитка бѣлаго цвѣта и сушится, потомъ она наполняется голубою гипсовою массою (гипсъ берется въ смѣси съ вазелиномъ и т. п.). Такимъ способомъ 1 кв. аршинъ стоитъ въ окончательной отдѣлкѣ около 2 рублей съ матерїаломъ, 1 кв. саж.—18 руб., съ постановкою всѣхъ плитокъ на мѣсто, или всей облицовки—23 руб. за 1 кв. сажень. Когда затѣмъ облицовка покрыта спиртовымъ лакомъ, она прїобрѣтаетъ видъ драгоцѣнныхъ восточныхъ фаянсовъ.

Дворцу недостаетъ еще раскраски всей его лѣпной декорацїи, и его стѣны и всѣ орнаменты оставлены пока натуральнаго цвѣта и производятъ поэтому впечатлѣнїе неоконченнаго. Но эта раскраска дѣло столь трудное и задача настолько тонкая, а вмѣстѣ интересная, что вполнѣ понятна и медленность работы. Не можемъ не вспомнить при этомъ случаѣ, что реставрацїя Альгамбры сгубила древнїй памятникъ именно грубою, пестрою размалёвкою.

29 їюня 1899 г.





Русская церковь въ Вѣнѣ на углу Reisner Strasse и Richard Gasse.
Eglise russe à Vienne au coin de la Reisner Strasse et de la Richard Gasse.

Русская церковь во имя св. Николая Чудотворца при Импер. Россійскомъ посольствѣ въ Вѣнѣ,

статья П. М.

Изъ всѣхъ русскихъ православныхъ церквей, возведенныхъ въ разныя времена за границею,—одно изъ первыхъ мѣстъ въ художественномъ отношеніи слѣдуетъ отвести церкви во имя св. Николая Чудотворца, построенной при Императорскомъ Россійскомъ посольствѣ въ Вѣнѣ, по проекту академика архитектуры Григорія Ивановича Котова и освященной 9 апрѣля текущаго года. По своему общему виду, по живописному распредѣленію массъ, по деталямъ, по удачнымъ примѣненіямъ разнородныхъ матеріаловъ, при отсутствіи вычурности и банальности, Вѣнская церковь представляетъ дѣйствительно прекрасный образецъ современной русской церковной архитектуры и свидѣтельствуетъ о тонкомъ вкусѣ и талантѣ зодчаго, которому было поручено ея возведеніе.

Церковь двухъ-этажная, расположена въ саду посольскаго дома и обращена одной стороной, боковой, на которую выходитъ крыльцо,—въ Richard Gasse, а другой, гдѣ апсидъ, къ Reisner Strasse. Два этажа ея были вызваны, какъ весьма ограниченными размѣрами площади, отведенной подъ постройку церкви, такъ и желаніемъ придать ей возможно большую высоту, дабы выдѣлить ее отъ окружающихъ зданій. Главная церковь расположена въ верхнемъ этажѣ и разсчитана на 700 человѣкъ; нижняя—какъ бы слу-

Eglise russe de St. Nicolas à Vienne, par P. M.

житъ придѣльной, она о 2-хъ престолахъ и въ ней совершаются всенощныя, отпѣванія и другія требы. Общій характеръ церкви, построенной изъ кирпича и камня, напоминаетъ московскіе храмы XVI и XVII столѣтій. Она о 5 главахъ, съ высокимъ шатромъ надъ главнымъ куполомъ, съ крыльцомъ и наружною лѣстницею, ведущею въ верхнюю церковь, надъ входной частью которой возвышается звонница. Но



этимъ общимъ пріемомъ, такъ сказать, и ограничивается подражаніе извѣстному опредѣленному типу. Въ обработкѣ деталей мы находимъ много новаго, соотвѣтствующаго болѣе утонченному вкусу, и придающаго несомнѣнно особый отпечатокъ общему впечатлѣнію, какое производитъ эта церковь.

Гладкія поверхности наружныхъ стѣнъ выложены изъ облицовочнаго кирпича, желтоватаго тона, безъ всякихъ затѣй въ кладкѣ; всѣ



Первоначальный проектъ Г. И. Котова для русской церкви въ Вѣнѣ. — Projet primitif de l'architecte Kotoff pour l'église russe à Vienne.

же выступающія части, какъ-то: столбы, пилястры, колонки, карнизы, кокошники, наличники, пояски, цоколя и пр.—исполнены изъ камня известняка, бѣлаго цвѣта. Отмѣтимъ при этомъ, что введеніе камня въ постройку не мало содѣйствовало спокойному очертанію главныхъ конструктивныхъ деталей. Строитель, желая сохранить камню присущій ему характеръ, не искалъ при обработкѣ, напр., профилей, карнизовъ и пр.,—подражанія кирпичной архитектурѣ старинныхъ русскихъ церквей, а наоборотъ, придалъ имъ очертанія, свойственныя матеріалу, изъ котораго они исполнялись. Если мы останавливаемъ вниманіе на этихъ, какъ кажется, мелочахъ, то только потому, что слишкомъ часто, къ несчастью, приходится наталкиваться у насъ какъ разъ на обратное. Сплошь и рядомъ мы видимъ, какъ кирпичу придаютъ форму камня, дереву—желѣза, а желѣзу—дерева, литому чугуну—видъ кованнаго металла и т. д., какъ бы игнорируя, что съ художественной стороны все ложное и фальшивое производитъ несуразное и противное впечатлѣніе. Всякій матеріалъ, каковъ бы онъ ни былъ, обладаетъ особыми, ему присущими свойствомъ и характеромъ, и примѣненіе его къ дѣлу всецѣло должно лежать въ предѣлахъ возможной, раціональной обработки его. Поэтому-то тѣ, кто примѣняетъ къ одному матеріалу—формы, ему не присущія, а также ухищряется придать одному матеріалу—видъ другого, грѣшатъ въ основномъ принципѣ, въ правдѣ, безъ которой нѣтъ стиля и нѣтъ искусства.

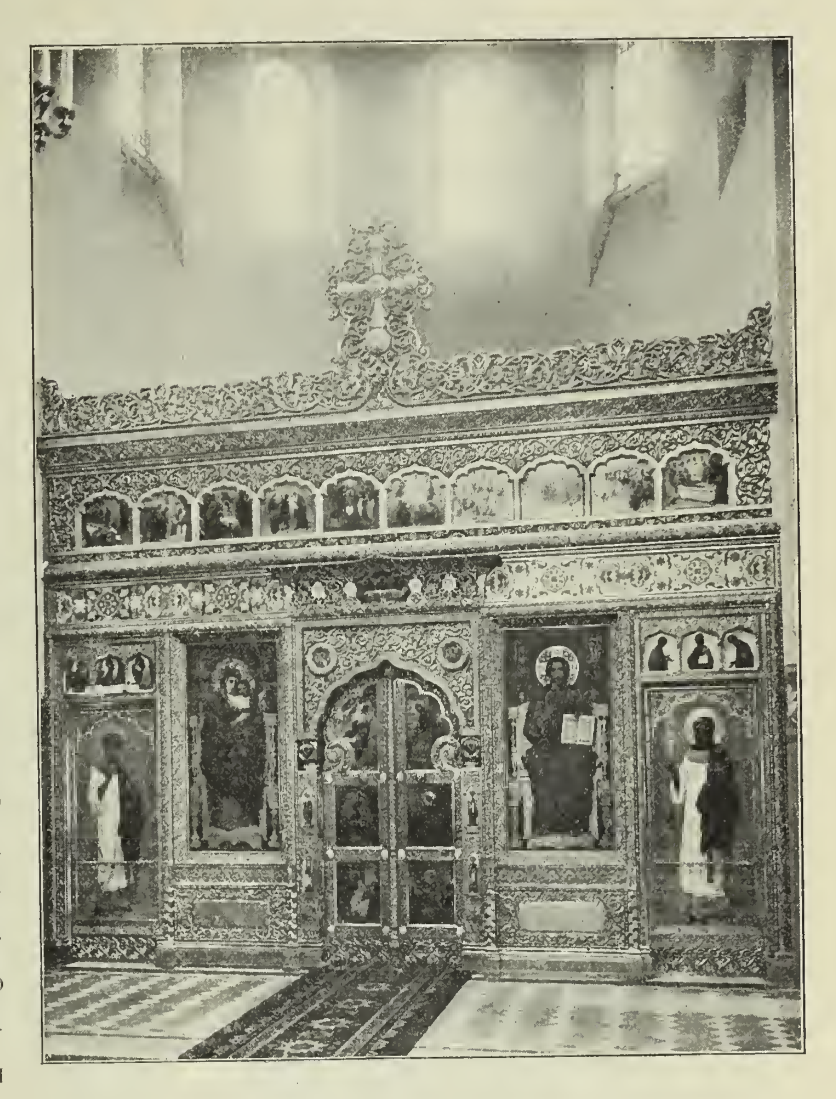
Вѣнчающіе этажи фризы, а также нѣкоторые пилястры у описываемой церкви разукрашены цвѣтнымъ орнаментомъ, исполненнымъ изъ изразцовъ. Надъ карнизами, къ свѣшивающимся частямъ крышъ, подвѣшаны мѣдные, незолоченые ажурные подзоры. Надъ входнымъ крыльцомъ вставленъ большого размѣра мозаичный образъ, изображающій на золотомъ фонѣ фигуры Христа и двухъ ангеловъ. Этотъ образъ исполненъ въ Венеціи фабрикою «Società Mussiva», по рисунку Н. А. Бруни. Входъ на крыльцо закрывается кованною изъ желѣза рѣшеткою весьма красиваго рисунка.

Всѣ крыши покрыты черепицами. Надъ крыльцомъ онѣ разноцвѣтныя, на шатрѣ—зеленыя. Надъ крышею крыльца поставленъ кованный желѣзный гребень, вызолоченный по мардану.

Главки всѣ мѣдныя, не золоченыя, очень спокойнаго очертанія, въ видѣ луковицъ, безъ всякихъ реберъ, рельефовъ и узоровъ. Верхнія ихъ части, служащія основаніями крестамъ, а также и подзоры ихъ—вызолочены; вызолочены и самые кресты. Въ двухъ изъ нихъ, а именно надъ шатромъ и надъ главкою, возвышающейся надъ звонницею, вставлены большіе хрустальные камни, шлифованные на подобіе алмазовъ. Эти камни придаютъ крестамъ особый блескъ, когда въ нихъ преломляются солнечные лучи. Случается иногда также, что черезъ нихъ какъ бы проходятъ цѣлые снопы

лучей, образующіе родъ сіянія, которое производитъ еще болѣе поразительное впечатлѣніе.

Въ общемъ, по своему наружному виду, церковь весьма живописна. Различные цвѣта матеріаловъ, изразчатые орнаменты, черепицы крышъ, мѣдь куполовъ и подзоровъ, съ кое-гдѣ вызолоченными частями, образуютъ вполнѣ гармоничное цѣлое, свидѣтельствующее о чувствѣ мѣры строителя. Нѣтъ сомнѣнія, что церковь еще выиграетъ въ красотѣ, когда время наложитъ на нее свойственный ему одному художественный отпечатокъ.



Внутренняя отдѣлка церкви еще не закончена. Голыя, гладкія стѣны предназначены быть сплошь покрытыми живописью, какъ и главный куполъ, основанный на 4-хъ монолитныхъ колоннахъ изъ полированнаго краснаго шведскаго гранита. Куполъ этотъ сильно приподнятъ на высокихъ аркахъ, соотвѣтствуетъ совершенно наружному очертанію и придаетъ внутренности много легкости и воздушности.

Вполнѣ законченъ только прекрасный иконостасъ. Онъ весь деревянный, рѣзной, сплошь вызолоченъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ частей, какъ-то: розетокъ и верхняго креста, которые посеребрены. Во всю длину иконостаса идетъ фризъ, расписанный по золотому фону. Расписанъ также и рѣзной орнаментъ въ софитѣ арки надъ царскими вратами.

Всѣ иконы въ церкви принадлежатъ кисти двухъ русскихъ художниковъ: Н. А. Бруни и Н. Н. Харламова. Къ работамъ перваго относятся иконы въ царскихъ вратахъ, обѣ мѣстныя, изображающія Христа и Богоматерь съ Младенцемъ, а также образъ св. Николая Чудотворца, находя-









Образа, писанные Н. А. Бруни. — Images Saintes, peintes par N. A. Bruni.

щійся въ одномъ изъ кіотовъ. Къ работамъ второго принадлежатъ — остальныя иконы иконостаса и образъ св. Александра Невскаго во второмъ кіотѣ.

Въ окнахъ апсида вставлены цвѣтныя стекла.

Въ виду незаконченности отдѣлки, трудно еще судить о томъ впечатлѣніи, которое произведетъ внутренность церкви; тѣмъ не менѣе, ея прекрасныя пропорціи могутъ служить залогомъ хорошаго результата и, надо





надѣяться, что Г. И. Котовъ вложитъ въ окончательную ея отдѣлку столько же вкуса, сколько имъ было положено въ отдѣлку наружныхъ частей сооруженія.

Починъ въ возведеніи церкви св. Николая Чудотворца принадлежитъ бывшему нашему посланнику въ Вѣнѣ, кн. Лобанову-Ростовскому, въ присутствіи котораго она и была заложена въ 1893 году. Постройка, длившаяся всего шесть лѣтъ, находилась въ вѣдѣніи особаго комитета, состояв-

шаго подъ предсѣдательствомъ новаго посланника, графа Петра Алексѣевича Капниста. Суммами, ассигнованными на сооруженіе, завѣдывалъ оберъ-прокуроръ Святѣйшаго Синода К. П. Побѣдоносцевъ. Руководителями работъ состояли: съ начала постройки по 1895 г. — вѣнскій архитекторъ Румпельмейеръ, а съ 1895 г., за отказомъ послѣдняго,—архитекторъ Джіакомелли. Въ печати своевременно было подробно описано торжественное освященіе храма. Мы не вернемся къ нему, но скажемъ только, что если оно было настоящимъ православнымъ праздникомъ для всѣхъ русскихъ, живущихъ въ Вѣнѣ,—это былъ тоже и праздникъ для русскаго зодчества, которое можетъ вполнѣ гордиться столь прекраснымъ произведеніемъ своего талантливаго художника.





По фототипіи А. П. Вильборга. Печ. красками у А. А. Ильина.

А. А. Борисовъ.
Плывучій ледъ въ Бѣломъ морѣ.
(10 іюня 1898 г.).

A. A. BORISSOFF.
Glaçons flottants dans la mer Blanche.
(le 10 juin 1898).



По фототипіи А. И. Вильборга. Печ. красками у А. А. Ильина.

А. А. БОРИСОВЪ.
Закатъ солнца на кладбищѣ.
(20 марта 1898 г.).

A. A. BORISSOFF.
Coucher du soleil au cimetière.
(le 20 mars 1898).

ВАСИЛІЙ ВАСИЛЬЕВИЧЪ ВЕРЕЩАГИНЪ ПО ОТЗЫВАМЪ АНГЛИЧАНЪ.

Наброски Е. Л.

Пирамида череповъ» Верещагина, воспроизведенная недавно въ «Review of Reviews», по поводу его выставки въ Лондонѣ,— признавалась одною изъ наиболѣе извѣстныхъ картинъ Московской галлереи Третьяковыхъ. Будучи посвящена всѣмъ великимъ завоевателямъ—бывшимъ, настоящимъ и будущимъ, она представляетъ собою какъ бы апоѳеозъ военной славы.

Вѣрна ли она исторически или нѣтъ,—замѣчала англійская критика, — но, безъ сомнѣнія, Верещагинъ написалъ тутъ замѣчательную картину. Въ этихъ сѣрыхъ черепахъ, вывѣтренныхъ и изрубленныхъ, на которыхъ сидятъ вороны, злобно поглядывая на оставшіеся лоскутки человѣческаго мяса, еще не разложившагося отъ солнца и не изъѣденнаго червями,—послѣднее слово громадной драмы, первыя сцены которой обставлены всею торжественностію и величіемъ войны.

Верещагинъ вообще извѣстенъ какъ художникъ военной правды. Онъ русскій по рожденію, воспитанію, уму и сочувствію къ человѣческимъ страданіямъ. Онъ русскій также и по той ужасной вѣрности, съ какою выражаетъ трагедію событій. Въ его произведеніяхъ есть та простота и величавость, которыя всякому понятны. Мы можемъ имъ ужасаться, но онѣ говорятъ

V. V. Verestschaguine d'après les opinions des Anglais, par E. L.

вамъ, онѣ останавливаютъ васъ. Если вы захотите отвернуться отъ нихъ, онѣ сверкаютъ вамъ въ глаза и приковываютъ ваше вниманіе. Верещагинъ пишетъ войну, потому что самъ былъ воиномъ. Онъ художникъ-солдатъ, человѣкъ, ставшій воиномъ въ цѣляхъ своего искусства и употребляющій свое искусство, чтобъ повѣдать міру истину о войнѣ. Это довольно важная задача и никогда еще ни одинъ художникъ не являлся въ болѣе удачное время, чтобы выразить преобладающія въ общественномъ мнѣніи чувства, какъ Василій Верещагинъ.

Когда онъ былъ въ Лондонѣ въ 1886 г., онъ выставилъ удивительную серію картинъ на сюжеты изъ Св. Писанія, вызвавшую передъ тѣмъ такъ много споровъ и возбудившую такое смятеніе въ религіозныхъ сферахъ Вѣны. Эта коллекція была перевезена въ Америку и продана въ Нью-Іоркѣ. Новая серія, которая теперь была выставлена въ Лондонѣ, представляетъ живописный разсказъ русскаго художника о человѣческой сторонѣ отступленія изъ Москвы «Великой арміи». Во всей кровавой трагедіи войнъ нѣтъ болѣе ужасной главы, какъ та, что̀ повѣствуетъ объ этомъ отступленіи. Въ тѣ нѣсколько ужасныхъ мѣсяцевъ, во время которыхъ нѣкогда побѣдоносные легіоны Наполеона отступали среди снѣговъ изъ Москвы до русской границы, отмѣчая свой путь почти безпрерывной линіей цѣлыхъ грудъ мертвецовъ,—происходила самая ужасающая военная катастрофа.

То же чувство, которое побудило Верещагина написать «Пирамиду череповъ», въ видѣ апоѳеоза военной славы, заставило его взять и исторію великаго отступленія, какъ новый случай показать міру самую войну. «Всѣ войны, по любимому замѣчанію художника,—въ сущности одно и то же». Отступленіе изъ Москвы было только высшимъ типомъ войны и, вѣрный своему чувству, Верещагинъ написалъ намъ рядъ картинъ, въ которыхъ, за исключеніемъ одной, нѣтъ, однако, настоящей битвы. Въ этомъ онъ придерживается давно высказанной имъ же теоріи: «Война всегда изображалась съ точки зрѣнія столкновенія двухъ воюющихъ сторонъ». Художникъ схватываетъ послѣдній моментъ, когда рѣшающій залпъ сдѣланъ и послѣднее нападеніе побѣдоносно отражено. На холстѣ соединено все, что̀ есть героическаго и волнующаго въ кульминаціонный моментъ битвы. «Это, по словамъ Верещагина,—не война, это только одинъ моментъ, наименѣе ужасный, проходящій такъ быстро, что едва ли оставляетъ слѣдъ въ продолжительномъ бѣдствіи войны. Возьмите какую бы то ни было войну и сложите все время, употребленное на нее. Вы скоро убѣдитесь, что самая большая часть кампаніи прошла въ страданіяхъ, лишеніяхъ и несчастьяхъ. Недѣли проходятъ въ ходьбѣ подъ знойнымъ солнцемъ, въ облакахъ пыли или по грязи, когда дождь пронизываетъ васъ до костей». Война — это значитъ голодъ, жажда, болѣзни, ужасы ранъ, всевозможныя лишенія, т. е.

совершенно обратное всѣмъ условіямъ здороваго существованія. Все это продолжается дни, недѣли, мѣсяцы, потому что собственно битвы длятся всего нѣсколько часовъ. «Почему же,—задавалъ онъ вопросъ уже давно,—мы должны посвящать въ живописи наше вниманіе исключительно этимъ минутамъ возбужденія и игнорировать, напротивъ, мрачную, темную дѣйствительность, которая составляетъ жизнь солдата во время кампаніи». Итакъ, въ новомъ рядѣ картинъ, которыя не только иллюстрируютъ, но и освѣщаютъ солнцемъ провидящаго генія—самую большую изъ всѣхъ военныхъ трагедій, онъ избѣгаетъ, за однимъ лишь исключеніемъ, сценъ настоящей битвы.

Тутъ одна, и только одна картина, доказывающая, что русскіе дѣйствительно играли серьезную роль въ пораженіи непріятеля. Не русскіе, а Россія сокрушила Наполеона. Нѣкоторые патріоты находили неправымъ Верещагина, будто совершенно затемнявшаго героическое участіе, какое принимали крестьяне, терпѣніе и выдержка которыхъ въ отраженіи непріятеля вызывали даже его изумленіе, а неослабное и упорное преслѣдованіе только докончили начатое морозами и снѣгомъ дѣло. Но русскій художникъ такъ же опредѣленно, какъ и Рёскинъ, выражаетъ каноны своего искусства и защищаетъ ихъ. Онъ долженъ былъ изобразить распаденіе Великой арміи, и онъ исполнилъ это; но при этомъ онъ долженъ былъ предоставить лишь воображенію зрителя существованіе русскихъ. Они на заднемъ планѣ, вы ихъ не видите, они появляются только разъ или два въ лицѣ многозначительной фигуры русскаго крестьянина, спрятавшагося въ лѣсу со своей длинной вилой и ожидающаго, среди падающаго снѣга, возможности отомстить врагу за несчастья своей родины. Это мрачная черта, но, кромѣ нея, существованіе русскихъ въ названныхъ картинахъ можетъ быть только воображаемо.

Задача Верещагина была изобразить Наполеона, не какъ увѣнчаннаго бога войны, величественнаго и идеализированнаго героя французскихъ легендъ, но какъ человѣка, какимъ онъ былъ дѣйствительно при встрѣчѣ съ холодомъ и ужасомъ пораженія. «Я всегда, говоритъ Верещагинъ, ищу раньше всего человѣка, изучаю его, чтобы съумѣть нарисовать его, какъ таковаго,—таково мое убѣжденіе. Потомъ я его одѣваю въ его одежды, но это только нарядъ, ибо художникъ долженъ изображать лишь самого человѣка». Платье, хотя оно только нарядъ, но бываетъ часто весьма знаменательнымъ, и потому естественно, что французскіе художники, которые стараются возвеличить своего героя, должны изображать его одѣтымъ въ срединѣ зимы въ невозможный костюмъ, такъ какъ это болѣе подходитъ къ условной идеѣ великаго полководца. Въ дѣйствительности же онъ былъ одѣтъ, какъ его изображаетъ Верещагинъ, въ теплую шапку, покрывавшую голову

и уши, и въ длинную шинель, ниспадавшую до пятъ ногъ. Сравните отступающаго Наполеона Верещагина съ его изображенiемъ на знаменитой картинѣ въ Луврѣ, и вы увидите разницу между войной, какъ она есть, и войной, какъ ее изображаютъ художники—обожатели бога войны.



«Передъ Москвой, въ ожиданiи депутацiи бояръ». — «Devant Moscou, en attendant une députation des boyards».

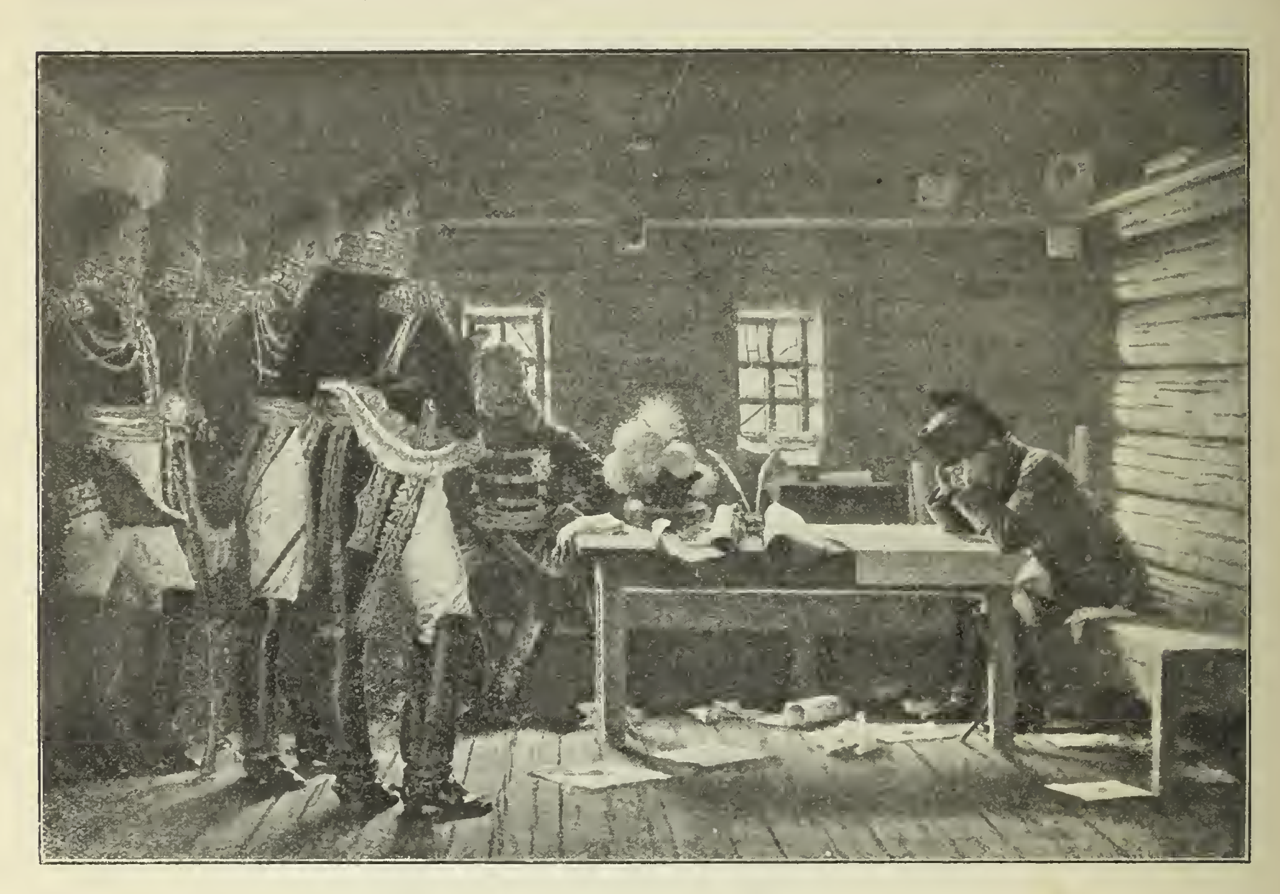
ВЪ виду всевозможныхЪ толковЪ объ этихЪ картинахЪ, достаточно упомянуть одну или двѣ изЪ наиболѣе замѣчательныхЪ. Первая изображаетЪ Наполеона наблюдающимЪ торжественный входЪ своихЪ войскЪ вЪ Москву. Вторая представляетЪ лошадей французской кавалеріи, поставленныхЪ вЪ



«Море огня». «Une mer de feu».

чудномъ соборѣ, который, быть можетъ, изъ всѣхъ русскихъ построекъ лучше всего показываетъ огромную разницу между русской жизнью и жизнью Западной Европы. Затѣмъ идетъ отъѣздъ Наполеона изъ горящаго города. Картина наполнена тяжелымъ дымомъ и освѣщена пламенемъ горящаго города.

Интересенъ также «Военный Совѣтъ въ Городнѣ», но, не останавливаясь на промежуточныхъ сценахъ, мы перейдемъ прямо къ послѣдней изъ всей серіи, а именно къ изображающей Наполеона идущимъ по снѣгу, опираясь на палку, въ сопровожденіи своего штаба и длинной линіи его истощенной



«Въ Городнѣ: наступать или отступать?» — «A Gorodnia: avancer ou reculer?»

арміи. Верещагинъ говоритъ въ своей книгѣ, что послѣдніе переходы отступленія всѣ почти были пройдены Наполеономъ пѣшкомъ. Погода была слишкомъ холодной, чтобы ѣхать верхомъ, а солдаты были слишкомъ раздражены, чтобы видѣть его ѣдущимъ въ каретѣ, когда они погибали отъ мороза, такъ что ему приходилось идти вмѣстѣ съ ними. И въ послѣдней картинѣ мы видимъ его бредущимъ съ палкой въ рукѣ по печальной равнинѣ, покрытой снѣгомъ, изъ-подъ котораго выглядываютъ то здѣсь, то тамъ, омертвѣлые останки, напоминающіе, что тѣ лица, коихъ мы примѣчаемъ,—только горсть, оставшаяся изъ сотни тысячъ, погибшихъ отъ



«На большой дорогѣ, отступленіе и бѣгство». — Sur la grande route, retraite et fuite».

русской зимы, товарищей. Когда эти картины были выставлены во Франціи, онѣ поразили до слезъ нѣкоторыхъ патріотовъ, тогда какъ другіе заявляли, что раньше они никогда не могли совершенно ясно представить себѣ безмѣрное человѣческое значеніе, лежащее въ основѣ Императорской трагедіи.

Картины подверглись критикѣ самыхъ лучшихъ знатоковъ Европы, въ числѣ коихъ былъ и Германскій Императоръ, который, вмѣстѣ съ супругой своей, посѣтилъ галлерею и горячо обсуждалъ съ художникомъ его картины. Посмотрѣвъ долго и серьезно на бредущаго по снѣгу Императора, онъ отошелъ, замѣтивъ: «и, несмотря на это, все еще есть люди, желающіе повелѣвать міромъ, но всѣ они кончатъ, подобно этому».

Для насъ самымъ важнымъ является то̀, что Верещагинъ—русскій реалистъ и человѣкъ, который, поглядѣвъ въ стеклянные глаза умирающаго на полѣ битвы солдата, умѣетъ передать весь ужасъ поля битвы—слоями красокъ и картинами, говорящими нашему сердцу.

—

Прошло 12 лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ Верещагинъ былъ въ Лондонѣ, но онъ удивительно мало измѣнился. Онъ все тотъ же человѣкъ, какой былъ, даже по внѣшности своей,—не потому ли, что въ своихъ идеяхъ, предпочтеніяхъ, правилахъ, онъ неизмѣненъ. Въ техникѣ своего искусства онъ, быть можетъ, измѣнился. Но для обыкновеннаго наблюдателя онъ все такой же пророкъ въ своемъ родѣ, подобно Льву Толстому, и Апостолъ міра не менѣе, чѣмъ его Императоръ.

Вотъ еще его картины. Висѣлица темнѣетъ, точно привидѣніе, среди снѣга, хлопья падаютъ тяжело на каски солдатъ и на плечи толпы, еще минута и погибнутъ эти дѣти отчаянья, среди грохота барабановъ и шепота народа.

Послѣ казни преступниковъ идетъ «Распятіе»,—да какое «Распятіе»! Вы можете видѣть сотнями картины Распятія во всѣхъ художественныхъ галлереяхъ Европы, но ни одной подобной этой.

Даваемое въ христіанскомъ мірѣ высокое значеніе кресту дѣлаетъ для насъ труднымъ выяснить характеръ креста, какъ висѣлицы у древнихъ. Но это ясно и сильно выражено въ произведеніи Верещагина. Эти кресты вблизи стѣнъ Іерусалима, громадныя башни котораго высятся надъ толпой, тѣ же висѣлицы своего времени. Передняя фигура—не Божество въ славѣ своей, но бѣдное, измученное, окровавленное Существо, какимъ Распятый, вѣроятно, казался, когда ученики забыли его и бѣжали, а законники, стража и власти поздравляли себя съ побѣдой надъ тѣмъ, что̀ считалось въ то время вреднымъ движеніемъ. «Я избралъ, говоритъ Верещагинъ, моментъ,

когда крестъ былъ поднятъ и толпа собралась, чтобы смотрѣть на сцену. Черезъ нѣсколько времени интересъ новизны пройдетъ и весь этотъ народъ отойдетъ, останутся только Мать Его, Марія, и нѣсколько воиновъ; тогда Мать приблизится къ подножію креста, теперь же Она плачетъ въ отдаленіи и Марія Магдалина съ Ней; вблизи же креста теперь—два священника и римскій офицеръ». Тутъ дивное сопоставленіе поражающихъ и странныхъ личностей среди этой толпы, съ большимъ интересомъ смотрящей на три креста: бедуины пустыни, римскіе солдаты, еврейскіе священники, торговцы съ ихъ странными плоскими шапочками, похожими на скуфейки. Каждая личность, сама по себѣ и въ отдѣльности, есть этюдъ съ натуры, а вся группа вмѣстѣ полна громадной жизненности. Старые мастера, своими усиліями изобразить воплощеніе, отрицали его, Верещагинъ же въ этомъ тяжело избитомъ Страдальцѣ, израненномъ и повѣшенномъ, среди насмѣшекъ любопытной и жестокой толпы, быть можетъ, не осуществилъ распятія. Онъ написалъ только возможную сцену и сдѣлалъ все, чтобы вернуть насъ на мигъ къ тѣмъ временамъ, когда Іисусъ былъ казненъ, какъ преступникъ, въ дни Тиверія.

Третья картина трудно сравнима съ предыдущими. Она изображаетъ сцену казни англичанами возмутившихся сипаевъ во время возстанія въ Индіи. Въ ней могутъ быть или не быть анахронизмы—это мелочь. Главное значеніе имѣетъ заряженная пушка, корчащаяся жертва и солдатъ въ мундирѣ, прямой и спокойный, точно автоматъ, ждущій слова своего начальника, чтобы взорвать свою безпомощную жертву на тысячу кусковъ. Сильный и яркій лучъ восточнаго солнца рельефно выдѣляетъ ужасную группу, — еще моментъ, неподвижный человѣкъ въ англійскомъ мундирѣ вложитъ фитиль и...

Эти три картины составляютъ чудное тріо. Висѣлица, крестъ и пушка—самыя постыдныя казни, изобрѣтенныя правителями своего времени. И одной изъ жертвъ былъ Христосъ, въ остальныхъ казнящіе—христіане.

Оставивъ эти три замѣчательныя картины въ сторонѣ, вы поражены большой снѣжной вершиной горы. Величина ея удивляетъ васъ, а блескъ снѣга даже тягостенъ. Это Гималаи. Далеко въ голубомъ небѣ виднѣется небольшое коричневое пятно — это парящій коршунъ. Подойдите ко второй картинѣ этой Гималайской трилогіи. Снова снѣгъ въ изобиліи на вершинахъ, но теперь уже коршунъ не виситъ въ воздухѣ, а плыветъ близъ вершины. Обратитесь затѣмъ къ средней картинѣ. Эта сцена производитъ сильное впечатлѣніе. При входѣ въ горное ущелье, лежитъ на спинѣ умершій солдатъ, головой къ зрителю. Около него паритъ коршунъ и вверху воздухъ полонъ этими отвратительными птицами, стремящимися пировать надъ тѣломъ умершаго.

Въ концѣ зала виситъ громадная картина, изображающая въѣздъ принца Уэльскаго на слонѣ въ Индійскій городъ. Принцъ Уэльскій, будучи въ Гровенорѣ, нашелъ ее восхитительной, и надо надѣяться, что этому воспоминанію посѣщенія Принцемъ Индіи не будетъ допущено покинуть Англійскую землю. Торжественность, слава и роскошь Востока сверкаютъ на большомъ холстѣ. Ему мѣсто въ Индійскомъ отдѣлѣ или въ Майльборо, гдѣ онъ далъ бы жителямъ холоднаго и мрачнаго острова понятіе о блескѣ красокъ, возможномъ только подъ индійскимъ солнцемъ.

Далѣе картина «Внутренность мечети Моголовъ въ Агрѣ». Свѣтъ, тѣни, синевато-бѣлые холодные проходы и колѣнопреклоненные молящіеся переносятъ васъ далеко отъ шумной Бондстритъ въ мѣсто, гдѣ муэдзинъ зоветъ правовѣрныхъ на молитву съ вершинъ стройныхъ минаретовъ.

«Всѣ мои наблюденія, замѣчалъ Верещагинъ, доказываютъ мнѣ, что силой ничего нельзя достигнуть. Мы должны помогать естественному развитію и радоваться, если можемъ подвинуть естественное движеніе хоть на одинъ вершокъ. Мирная конференція, напр., можетъ сдѣлать небольшое добро, не много, только немножко, но—этого достаточно. Самый трудный шагъ—первый, ибо безъ него второй вовсе невозможенъ».

На религію Верещагинъ смотритъ окомъ философа. Она только средство заставлять человѣческую природу стремиться къ совершенству. «Мусульманъ, говоритъ онъ, я встрѣчалъ; христіанъ нѣтъ. Пророкъ мусульманъ говоритъ, что надо поступать такъ-то и такъ-то,—мусульманинъ слѣдуетъ ему, и становится прекраснымъ мусульманиномъ. Христіанскій идеалъ такъ высокъ, что почти недостижимъ. Отсюда много христіанскихъ церквей, но мало христіанъ». Представленіе Верещагина о христіанствѣ разнится отъ идеала православія. Когда Верещагинъ былъ въ Вѣнѣ, его выставка вызвала такую бурю, что одна газета поздравила его, что онъ родился въ девятнадцатомъ вѣкѣ, иначе ему пришлось бы испытать судьбу Яна Гусса. Главная картина, вызвавшая шумъ, была его небольшая картина—Святое Семейство. Въ ней изображены были Іосифъ и Марія главами семьи, состоящей, кромѣ Іисуса, еще изъ нѣсколькихъ человѣкъ дѣтей. Если мнѣніе художника можетъ быть подтверждено письменно, т. к. въ Евангеліи упоминается о братьяхъ и сестрахъ Іисусовыхъ, то все-таки не одно впечатлѣніе—читать про сродниковъ Іисуса и видѣть ихъ написанными, точно они дѣйствительно существовали въ семейномъ кругу Іосифа и Маріи. Появленіе этой картины на выставкѣ въ Вѣнѣ вызвало особую бурю въ духовныхъ сферахъ. Общество было глубоко взволновано. Духовенство гремѣло противъ богохульника и святотатца и, наконецъ, одинъ усердный католикъ добылъ бутыль кислоты и вылилъ ея содержимое на четыре изъ самыхъ оскорбительныхъ картинъ русскаго раціоналиста. Онъ

испортилъ картину «Воскресеніе» такъ сильно, что ее пришлось уничтожить; картину «Св. Семейство» спасла рама, три другія картины сильно пострадали. Картина «Іоаннъ Креститель», изображенный въ видѣ факира, была еще однимъ оскорбленіемъ, за которое художнику пришлось дорого заплатить.

Для англичанъ Верещагинъ представляетъ наибольшій интересъ, какъ живописецъ войны. На это онъ имѣетъ всѣ права. Онъ былъ въ нѣсколькихъ войнахъ—и наблюдателемъ, и воиномъ. Убивалъ на войнѣ и едва самъ избѣгъ смерти, раненъ былъ въ битвѣ, участвовалъ въ сраженіяхъ на водѣ и на сушѣ. Одинъ изъ его братьевъ былъ убитъ, а другой раненъ при осадѣ Плевны. Онъ былъ самъ осаждаемъ нѣсколько недѣль толпой Бокаріотовъ въ Средней Азіи и продѣлалъ всю Болгарскую кампанію, какъ другъ и близкій товарищъ Скобелева. Ни одинъ художникъ не видалъ лучше и блескъ, и изнанку войны. Онъ видѣлъ штурмъ Плевны, стоя рядомъ съ Императоромъ Александромъ II; онъ прошелъ Балканы со Скобелевымъ и ему дозволялось ходить повсюду и все видѣть.

«Правды въ военномъ дѣлѣ не любятъ—говорилъ онъ. Я однажды написалъ картину «Отступленіе», изображавшую отступающій русскій полкъ. Это эпизодъ, случающійся во всѣхъ арміяхъ и со всѣми полками, потому что нельзя вѣчно наступать. Но эту картину очень осуждали на томъ основаніи, что русскіе солдаты даже на картинѣ не могутъ отступать, и я сжегъ ее. Я сжегъ двѣ или три картины по тѣмъ же причинамъ. Одна «Забытый» изображала русскаго солдата въ Туркестанѣ, забытаго своими товарищами и офицерами. Онъ оставленъ въ степи, а кругомъ него хищныя птицы нетерпѣливо ждутъ начала пира».

Одна изъ наиболѣе извѣстныхъ Верещагинскихъ картинъ—это «Все спокойно на Шипкѣ». Она изображаетъ три момента изъ жизни русскаго солдата. Сначала онъ стоитъ по колѣна въ снѣгу на своемъ посту у Шипкинскаго перевала. Во второй моментъ снѣгъ уже засыпалъ его выше колѣнъ, его голова поникла, онъ болѣе уже не способенъ наблюдать окрестность. Въ третьей сценѣ холодъ сдѣлалъ свое дѣло—солдатъ потерялъ сознаніе и не стоитъ болѣе: онъ склонился весь, все еще держа ружье въ смертномъ снѣ.

«Верещагинъ, говорилъ критикъ «Daily News» нѣсколько лѣтъ тому назадъ, — Гомеръ живописнаго реализма. Его битвы, дѣйствительно, происходятъ на воздухѣ, въ лучахъ горячаго солнца или въ ослѣпительно бѣлыхъ снѣгахъ, и его дерущіеся изображаютъ на лицахъ въ самомъ дѣлѣ всю страсть человѣческой ненависти. Говорятъ, Мейсонье былъ такъ пораженъ реализмомъ его, что оставилъ своего «Наполеона на смотру войскъ» неоконченнымъ, послѣ того какъ увидѣлъ «Скобелева» Верещагина».

«Верещагинъ, писала г-жа Новикова въ 1887 г.,—это Левъ Толстой живописи. Тотъ же геній, то же безстрашіе, та же борьба за то̀, что̀ они считаютъ истиной, хотя бы иногда и ошибочно, и тотъ же, хотя иногда и преувеличенный, реализмъ. Оба славные люди русской жизни, которыми Россія можетъ и должна гордиться».





Датскій фарфоръ и Королевская Копенгагенская фарфоровая фабрика,

статья П. П. Марсеру.

Десять съ небольшимъ лѣтъ тому назадъ, любители художественныхъ произведеній и знатоки гончарнаго искусства заговорили впервые о датскомъ фарфорѣ и о Королевской Копенгагенской фарфоровой фабрикѣ, гдѣ онъ выдѣлывается.

До той поры производство Копенгагенской фабрики мало цѣнилось. Оно не имѣло своего, особеннаго, характера, какъ это имѣли заводы—Мейссенскіе, Севрскіе и другіе; оно не было оригинальнымъ, не было даже особенно художественнымъ, словомъ—не выдѣлялось ничѣмъ изъ среды совершенно обыденныхъ фабрикацій. Поэтому не мало было удивленія, когда, въ 1888 г., на Копенгагенской художественно-промышленной выставкѣ, Королевская фабрика выступила съ цѣлымъ рядомъ совершенно новыхъ издѣлій, не только не напоминавшихъ ея безцвѣтнаго прошлого, но указывавшихъ еще на высокую степень развитія, до котораго дошло тамъ производство, какъ въ техническомъ, такъ и въ художественномъ отношеніяхъ. Издѣлія эти поражали своеобразностью, новизной и, въ особенности, высокой художественностью. Они невольно прельщали глазъ гармоничностью своихъ очертаній, красокъ, прекрасною живописью, исполненною съ удивительнымъ вкусомъ и тонкимъ пониманіемъ декоративнаго искусства. Вполнѣ заслуженный успѣхъ, который выпалъ на ихъ долю въ Копенгагенѣ, повторялся затѣмъ повсюду, гдѣ бы только они ни появлялись, прославляя Королевскую фабрику и завоевывая ей одно изъ выдающихся мѣстъ въ современномъ фарфоровомъ производствѣ.

Porcelaine danoise et la Manufacture Royale de Copenhague, par P. P. Marcerou.

Мы разсмотримъ далѣе всѣ характерныя стороны датскаго фарфора и постараемся выяснить, въ чемъ именно заключаются его особенности и достоинства, но передъ этимъ считаемъ необходимымъ въ краткихъ чертахъ напомнить прошлое фабрики и затѣмъ указать на тѣ причины, которыя способствовали коренному перевороту въ производствѣ и новому, полному жизни, направленію его.

Копенгагенская фарфоровая фабрика была онована въ 1772 году нѣкимъ Мюллеромъ, химикомъ, при участіи перебѣжца съ Фюрстенбергской фабрики, знакомаго со всѣми тайнами мало еще извѣстнаго въ тѣ времена фарфороваго производства. Первые года существованія фабрики были весьма тяжелы. Расходы по возведенію необходимыхъ построекъ и оборудованію мастерскихъ, бездоходность въ теченіи всего времени, пока налаживалось производство, наконецъ недостатокъ средствъ для дальнѣйшаго поддержанія молодого начинающагося дѣла вынуждали владѣльца прекратить его, когда въ 1779 году Датскій король Христіанъ VII пріобрѣлъ фабрику въ казну и тѣмъ самымъ обезпечилъ ей дальнѣйшее существованіе. Съ этого времени она стала именоваться Королевскою и всѣ свои издѣлія отмѣчала синимъ знакомъ, изображающимъ, тремя волнообразными штрихами, датскія воды: Зундъ, Малый и Большой Бельтъ *).

Въ вѣдѣніи казны заводъ оставался до 1865 года. За все это, едва не вѣковое, существованіе производство было почти исключительно направлено къ подражанію иностраннымъ издѣліямъ. Находясь въ странѣ, долго лишенной собственной художественной культуры, фабрика не находила у себя необходимыхъ элементовъ оригинальнаго творчества и производству естественно приходилось заимствовать у сосѣдей образцы, выработанные тамъ искусствомъ, достигнимъ къ концу XVIII вѣка полнаго блестящаго разцвѣта. Саксонскій фарфоръ и родственныя ему по жанру производства Берлинской и Фюрстенбергской фабрикъ, пользовавшіеся тогда большимъ успѣхомъ, были первоначальными образцами, которымъ старалась подражать Копенгагенская фабрика. Но ея издѣлія въ этомъ стилѣ далеко не могли соперничать съ настоящимъ Саксонскимъ фарфоромъ: въ нихъ не было того изящества, той граціи, которыя присущи Мейссенскимъ издѣліямъ и которыя составляютъ всю ихъ прелесть. Такъ было съ подражаніемъ Саксонскому фарфору, то же повторялось впослѣдствіи и съ подражаніями другимъ производствамъ, къ которымъ прибѣгала фабрика для преслѣдованія мѣнявшихся, по мѣрѣ времени, вкуса и моды.

*) Въ данное время на художественныхъ издѣліяхъ фабрики, кромѣ означеннаго знака, отмѣчаются еще номеръ и иниціалы художника—синею краскою; на предметахъ же, предназначенныхъ къ вывозу, печатаются еще слова: Royal Copenhagen и между ними королевская корона—зеленою краскою.

ПослѢ тяжеловѢснаго и вычурнаго нѢмецкаго рококо, при появленіи въ промышленности, въ началѣ нашего вѣка, псевдоклассическаго направленія, фабрика изготовляла, въ свою очередь, издѣлія во вкусѣ Empire съ характерными этому стилю формами, орнаментаціями, живописью и позолотою. Затѣмъ образцы выписывались изъ Севра,—подражали и этому жанру, и наконецъ, когда декоративное искусство, окончательно упавшее въ теченіе долгихъ лѣтъ средины нашего столѣтія, ничего не создавало новаго и интереснаго, фабрика довольствовалась повтореніемъ прежнихъ образцовъ и продолжала старое безцвѣтное производство. Единственно, что̀ можно отмѣтить въ долгомъ прошломъ завода, какъ носящее нѣкоторый національный отпечатокъ, это—хранящійся въ Розенбургскомъ замкѣ сервизъ, исполненный еще въ концѣ прошлаго вѣка и извѣстный подъ названіемъ «Flora Danica», да бисквитныя воспроизведенія скульптуръ извѣстнаго датскаго ваятеля Торвальдсена, которыя заводъ изготовлялъ съ 1836 года и которыя доставили ему въ свое время нѣкоторый успѣхъ.

Впрочемъ первыя издѣлія не могутъ считаться настоящими художественными произведеніями. Особенность сервиза заключается только въ томъ, что на немъ изображены образцы датской флоры. Цвѣты, растенія, травки, переданы живописью весьма тщательно, съ точностью, достойной ботаническаго научнаго атласа, при чемъ изображены не только листья, цвѣты, но даже и ихъ корешки. Подъ предметами помѣщены латинскія названія изображенныхъ растеній. Въ расположеніи же цвѣтовъ на предметахъ нѣтъ никакихъ комбинацій; они не составляютъ узоровъ, букетовъ, гирляндъ или чего-либо подобнаго, а просто изображены въ отдѣльности, какъ бы преслѣдуя научную точность, но не художественный декоративный замыселъ. Кстати слѣдуетъ сказать, что изготовленіе этого сервиза потребовало двадцатипятилѣтняго труда цѣлаго ряда мастеровъ-живописцевъ.

Что же касается воспроизведеній, въ уменьшенныхъ размѣрахъ, скульптуръ и рельефовъ Торвальдсена, то все достоинство ихъ лежитъ въ работѣ художника, и на долю фабрики приходится развѣ только прекрасное исполненіе ихъ изъ бисквита, что̀, съ технической стороны, отнюдь не представляетъ особыхъ затрудненій.

Отмѣтимъ еще, что Копенгагенская фабрика съ успѣхомъ изготовляла и продолжаетъ изготовлять посуду съ синимъ легкимъ узоромъ, весьма извѣстнымъ подъ названіемъ «датскаго», но который, въ дѣйствительности, заимствованъ ею у Мейссенскаго завода, заимствовавшаго его въ свою очередь у китайцевъ.

При знакомленіи съ прошлымъ фабрики, становится совершенно яснымъ, почему ея производство мало цѣнилось и не пользовалось никогда особеннымъ успѣхомъ. Невыгодное положеніе, въ которомъ оно находилось, не могло

естественно не отражаться и на дѣлахъ фабрики. Не имѣя ничего своего, оригинальнаго, могущаго вызвать спросъ внѣ страны, издѣлія ея почти не проникали на заграничные рынки. Внутренній же сбытъ былъ слишкомъ ограниченъ, чтобы окупить расходы по производству, и если оно, несмотря на это, продолжалось, то только благодаря поддержкѣ казны, которая ежегодно, все увеличивавшимися суммами, пополняла убытки фабрики. Поэтому, когда послѣ войны 1864 года, сильно разстроившей экономическія условія страны, Датскому правительству пришлось изыскивать мѣры къ введенію значительныхъ сбереженій въ государственныхъ расходахъ, оно между прочимъ признало, что дальнѣйшее поддержаніе фабрики не представляется болѣе возможнымъ и положило передать ее въ частныя руки, съ предоставленіемъ новымъ владѣльцамъ сохранить ей и на будущее время наименованія «Королевской».

Въ 1865 г. фабрика перешла отъ казны къ небольшому, спеціально для этой цѣли учредившемуся, товариществу, но вскорѣ за этимъ была выкуплена однимъ изъ соучастниковъ его, Г. А. Фалькомъ, который и продолжалъ производство уже за свой личный счетъ. Не мѣняя вовсе стараго его направленія, Фальку удалось тѣмъ не менѣе, благодаря чисто административнымъ и коммерческимъ способностямъ, не только свести концы съ концами, но и извлечь изъ дѣла даже нѣкоторую пользу. Доходы все же были весьма ограничены, и когда, въ началѣ 80-хъ годовъ, цѣны на городскія земли значительно возросли, Фальку представилось болѣе выгоднымъ прекратить производство и продать мѣсто со всѣми фабричными строеніями, которыя находились до той поры въ центральной части города. Внутреннее оборудованіе завода, какъ-то: машины, станки, модели, формы и т. п., а также и фирму, онъ уступилъ Акціонерному Обществу «Alluminia», имѣвшему основанный еще въ 1872 г. въ окрестностяхъ города, въ Фредериксборгѣ, фаянсовый заводъ. Съ переходомъ фарфороваго производства въ вѣдѣніе Общества «Alluminia», наступаетъ для него новая эра: оно мало по малу освобождается отъ прежняго рутиннаго и ложнаго направленія и подъ талантливымъ управленіемъ завѣдующаго дѣлами Общества, ст. сов. Филиппа Скау, встаетъ наконецъ на почву самостоятельности и творчества, на которой и достигаетъ полнаго расцвѣта.

Переворотъ въ направленіи Королевской фабрики совпадаетъ, впрочемъ, съ эпохою появленія и развитія въ Даніи національной промышленности. Оживленная дѣятельность въ этой области народной производительности была вызвана особыми условіями, грозившими нарушить прежнее экономическое положеніе страны, основывавшееся тогда главнымъ образомъ на земледѣліи. Около двадцати лѣтъ тому назадъ статистическія свѣдѣнія уже ясно показывали, что земледѣліе замѣтно падало, что изъ года въ годъ умень-

шался вывозъ и что не далеко было время, когда, для удовлетворенія внутреннихъ потребностей страны, придется обратиться къ ввозу. Это положеніе заставило естественно искать другихъ источниковъ народнаго благосостоянія, и Ф. Скау, одинъ изъ первыхъ, убѣдился тогда, что, для возстановленія его, необходимо было обратиться къ промышленности. Ф. Скау прекрасно сознавалъ, что для этого не слѣдовало мечтать о созданіи въ Даніи крупной заводской промышленности, а наоборотъ, что всѣ усилія должны быть обращены къ развитію болѣе мелкой промышленности и, въ особенности, ремесленнаго дѣла. Необходимо было поднять существовавшія ремесла на художественную степень, придать имъ оригинальный и національный отпечатокъ, чтобы тѣмъ самымъ не только обезпечить имъ успѣхъ на внутреннемъ рынкѣ, но главнымъ образомъ дать имъ возможность нахожденія сбыта и внѣ страны. Съ неутомимою энергіею Скау проповѣдывалъ свои взгляды всюду, гдѣ могъ, въ коммунальныхъ цеховыхъ собраніяхъ, въ разныхъ художественныхъ и промышленныхъ Обществахъ, въ Совѣтѣ Копенгагенской художественно-ремесленной школы, въ особенности же въ Промышленномъ Союзѣ, предсѣдателемъ котораго онъ былъ избранъ въ 1882 году. Дабы вполнѣ посвятить себя дорогому дѣлу, онъ въ 1881 году оставилъ государственную службу, на которой состоялъ до того времени, вступилъ въ директоры Общества «Alluminia», и, проводя уже на дѣлѣ свои идеи, продолжалъ неустанно слѣдить и содѣйствовать развитію родной промышленности, поддерживаемый кружкомъ единомыслящихъ друзей, между которыми надо отмѣтить профессора Нирона и придворнаго ювелира Микельсена. Новые взгляды быстро проникали въ общественное мнѣніе, увеличивая все болѣе и болѣе кругъ приверженцевъ. Художники, одни изъ первыхъ, примкнули къ нимъ; они знакомились съ различными производствами, и принесли свой талантъ и трудъ на пользу общаго національнаго дѣла. Для содѣйствія распространенію вкуса и художественныхъ идей, Промышленный Союзъ съ 1885 г. началъ издавать художественно-промышленный журналъ, «Tidsskrift for Kunstindustri», который, подъ редакціей профессора Нирона, явился живительнымъ средствомъ пропаганды *). Толчекъ былъ данъ, и онъ настолько пробудилъ и подвинулъ промышленность, ремесла, что въ 1888 г., по поводу 25-лѣтія основанія Промышленнаго Союза, онъ, съ полнымъ убѣжденіемъ на успѣхъ, рѣшилъ устроить въ Копенгагенѣ первую Художественно-Промышленную Выставку, къ участію въ которой пригласилъ и другія государства. Единогласные отзывы иностранцевъ, посѣтившихъ Выставку и пораженныхъ успѣхами датскихъ производствъ, только подтвердили всю раціональность новаго направленія и убѣдили еще болѣе датчанъ, что въ національной промышлен-

*) По образцу этого журнала, восемь лѣтъ спустя, началъ выходить въ Лондонѣ извѣстный англійскій журналъ «Studio».

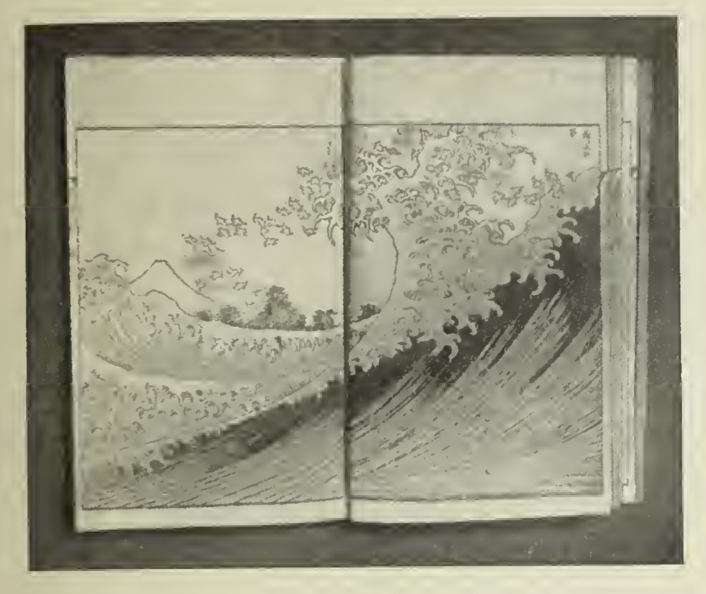
ности таится вся будущность ихъ благосостоянія. Кромѣ моральнаго успѣха, Выставка оказалась еще источникомъ значительныхъ денежныхъ средствъ, которыя всецѣло были обращены на учрежденіе Копенгагенскаго Художественно-Промышленнаго Музея, приносящаго теперь неоцѣнимыя услуги всей датской промышленности.

Такой свѣтлый умъ, какъ Ф. Скау, долженъ былъ естественно внести въ отрасль находившуюся непосредственно подъ его вліяніемъ, залогъ на самые лучшіе результаты, и фарфоровое производство въ его рукахъ достигло дѣйствительно высокаго качества.

Зная, на сколько во всякомъ дѣлѣ художественная сторона должна быть тѣсно связана съ техническою, Ф. Скау обратилъ раньше всего свое вниманіе на возведеніе новой фабрики. Просторныя свѣтлыя помѣщенія, прекрасно оборудованныя мастерскія, установка усовершенствованныхъ машинъ, станковъ, устройство образцовыхъ горнъ,—словомъ все, что̀ могло обезпечить наилучшее производство съ технической стороны, было предметомъ его заботъ. И, дѣйствительно, издѣлія фабрики въ этомъ отношеніи не оставляютъ ничего желать. Тонкость массы, чистота и блескъ поливы, прекрасный и притомъ весьма сильный обжигъ, какъ самаго фарфора, такъ и подглазурныхъ красокъ, все—вполнѣ отвѣчаетъ требованіямъ высокаго производства. Обезпечивъ эту сторону дѣла и поставивъ во главѣ ея опытнаго химика, Ф. Скау особенно заботился о художественномъ направленіи, которое необходимо было дать производству и отъ котораго должно было зависѣть всецѣло достиженіе полнаго успѣха. Для этой цѣли онъ призвалъ къ себѣ одного изъ своихъ близкихъ сотрудниковъ, архитектора и живописца, профессора Арнольда Крога, которому и поручилъ всю художественную часть. Вскорѣ по вступленіи въ дѣло, послѣ нѣкоторыхъ неудачныхъ опытовъ производства фарфоровыхъ издѣлій въ старыхъ стиляхъ и въ подражаніе восточнымъ узорамъ, уже вполнѣ убѣжденный въ несостоятельности прежняго направленія, А. Крогъ принялся искать вдохновенія непосредственно въ самой окружающей природѣ и нашелъ въ ней такой богатый міръ декоративныхъ мотивовъ, что, отрекшись окончательно отъ всякихъ заимствованій, всталъ твердою ногою на почву оригинальнаго творчества. Такому превращенію отчасти содѣйствовало болѣе близкое изученіе Крогомъ японскаго искусства. Оно показало ему, насколько природа неисчерпаемо богата источниками художественнаго вдохновенія и какъ ею можно пользоваться, если только предоставить своей фантазіи свободное отъ всякихъ узаконенныхъ художественныхъ формулъ теченіе. Въ первыхъ его работахъ въ этомъ направленіи, правда, чувствовалось еще нѣкоторое вліяніе японской манеры *), но онъ

*) Для примѣра помѣщаемъ снимокъ съ гравюры на деревѣ «Волна» извѣстнаго японскаго художника Хокусаи и снимокъ съ первыхъ работъ Арнольда Крога (Гамбург. худож. пром. музей).

быстро освободился отъ него и послѣдующія работы проявляли уже всецѣло личную его оригинальность. Его примѣру послѣдовалъ цѣлый рядъ талантливыхъ художниковъ, призванныхъ имъ на фабрику, и они дали, наконецъ, производству тотъ самобытный





и притомъ высокохудожественный отпечатокъ, которымъ особенно отличается современный датскій фарфоръ.

Интересно замѣтить по этому поводу, что изученіе японскаго искусства значительно содѣйствовало пробужденію творчества въ области современнаго прикладного искусства. Оно вернуло многихъ художниковъ, искавшихъ новые формы и образы, соотвѣтствующіе новымъ потребностямъ современной жизни,—къ давно забытому пути полнаго, необходимаго искреннему творчеству, простора. На непосредственномъ обращеніи къ природѣ, этому вѣчно неиссякаемому источнику, зиждется все искусство японцевъ, и, нѣтъ сомнѣнія, что художники, вызвавшіе новое направленіе декоративнаго художества въ Европѣ, во многомъ обязаны японцамъ, въ которыхъ они нашли себѣ прекрасныхъ учителей.

Художественное производство Королевской фабрики подраздѣляется на два разряда: къ первому относятся исключительно произведенія оригинальныя, т. е. исполненныя самими художниками, въ одномъ экземплярѣ, и снабженныя подписью автора. Такого рода издѣлія дѣлаются естественно въ ограниченномъ числѣ. Ихъ стоимость, вполнѣ оправданная, впрочемъ, художественною цѣнностью предметовъ, нѣсколько высока и, хотя они охотно разбираются любителями, все же не могутъ обезпечить фабрикѣ достаточную производительность. Поэтому, на ряду съ ними, она изготовляетъ другой разрядъ издѣлій, менѣе значительныхъ, которыя повторяются въ большемъ

количествѣ, по одному и тому же образцу. Издѣлія эти исполняются обыкновенно женщинами, изучившими технику живописи по фарфору и обладающими притомъ художественнымъ чутьемъ и вкусомъ. Онѣ копируютъ, подъ непосредственнымъ наблюденіемъ художниковъ, спеціально для этой категоріи приготовленные образцы. Несмотря на то, что издѣлія эти не имѣютъ уже того художественнаго интереса, который представляютъ оригинальныя произведенія отдѣльныхъ художниковъ, они тѣмъ не менѣе прекрасно выполнены и, благодаря болѣе доступнымъ цѣнамъ, расходятся въ массѣ.

Разсмотримъ теперь характерныя особенности датскаго фарфора, какъ съ технической, такъ и съ художественной стороны. Мы уже упомянули, что, по качеству, фарфоръ, выдѣлываемый Королевскою фабрикою, превосходенъ. Масса его сильно обожжена, весьма крѣпка и при ударѣ издаетъ чистый, ясный звукъ. Полива очень прозрачна, съ еле замѣтной синевою, что придаетъ еще болѣе пріятный тонъ бѣлизнѣ фарфора. Живопись исполняется по бисквиту, т. е. по не покрытому еще поливою предмету. Когда раскраска окончена, предметъ покрывается поливою и обжигается въ горнѣ, подвергаясь въ немъ очень сильному огню. Благодаря этой техникѣ, окраска какъ бы проникаетъ въ фарфоровую массу и, подъ находящимся поверхъ ея слоемъ поливы, пріобрѣтаетъ такую глубину и блескъ, которые почти недосягаемы для обыкновенной живописи по поливѣ, подвергающейся муфельному обжигу. Но зато обратная сторона этой техники заключается въ томъ, что число красокъ, выдерживающихъ горновой огонь, весьма ограничено. Королевская фабрика пользуется для живописи всего тремя красками, изъ которыхъ преобладающую роль играетъ кобальтовая, т. е. синяя; двѣ другія краски, зеленая и краснобурая, употребляются въ болѣе рѣдкихъ случаяхъ. Эти три краски даютъ каждая тѣмъ не менѣе цѣлую гамму оттѣнковъ, начиная съ темныхъ





до самымъ свѣтлыхъ, и позволяютъ такимъ образомъ художникамъ вызывать, какъ сильные, такъ и самые нѣжные эффекты. Они пользуются также для изображенія, напр., бѣлыхъ цвѣтовъ, снѣга, чайки, гуся и т. п.,—тономъ самого фарфора, бѣлизна котораго выдѣляется среди покрытаго краскою фона. Такое ограниченное количество красокъ даетъ живописи датскаго фарфора очень много гармоничности, и въ этомъ





Собств. Наслѣдника и В. К. Михаила Александровича.
Propr. de S. A. I. le Grand Duc Héritier Michel Alexandrovitch.

особенно легко убѣдиться, когда видишь его рядомъ съ другими фарфоровыми издѣліями, раскрашенными въ яркіе и разнообразные цвѣта. Такимъ образомъ сущность техники производства Королевской фабрики заключается преимущественно въ подглазурной живописи, и весьма незначительномъ количествѣ красокъ, подверженныхъ сильному горновому обжигу.

Чтобы предоставить живописи, играющей первенствующую роль въ отдѣлкѣ датскаго фарфора, возможно больший просторъ, предметамъ придаются самыя спокойныя формы. Какъ видно изъ прилагаемыхъ иллюстрацій, очертанія вазъ очень просты, блюда и тарелки не имѣютъ бортовъ, фестоновъ, излишнихъ рельефовъ, словомъ—нѣтъ ничего затѣйливаго и вычурнаго. Но художники за то пользуются предоставленнымъ въ ихъ распоряженіе мѣстомъ — съ большимъ чув-



ствомъ мѣры. Сознавая, что ихъ задача заключается въ украшенiи предмета, а не въ окончательномъ подчиненiи его живописи, они не загромождаютъ его сложными композицiями. На датскомъ фарфорѣ не встрѣтишь, напр., обыкновенныхъ шаблонныхъ прiемовъ украшенiя, какъ-









Собств. Гос. Имп. Марiи Θеодоровны.
Propr. de S. M. l'Imp. Marie Féodorovna

то: медальоны, бордюры, букеты, гирлянды и т. п.; не встрѣтишь также и позолоты. Передавая исключительно мотивы, взятые изъ окружающей природы, преслѣдуя декоративную цѣль, а не реальное воспроизведенiе натуры, имѣя, наконецъ весьма ограниченную палитру, живописцы по возможности упрощаютъ рисунокъ, располагаютъ его со вкусомъ и легкостью, сохраняя такимъ обра-







Собств. Гос. Имп. Александры Θеодоровны.
Propr. de S. M. l'Imp. Alexandra Féodorovna.

зомъ предмету характеръ его матерiала, т. е. фарфора, который у нихъ никогда не скрывается подъ какимъ-либо сплошнымъ маскирующимъ слоемъ, какъ это часто видно въ работахъ художниковъ, не чувствующихъ и не понимающихъ сути декоративнаго искусства. Нѣсколькими брошенными цвѣтками

и листьями, тремя-четырьмя рыбками, плавающими среди нѣсколькихъ водорослей, парою сидящихъ на замерзшемъ морѣ чаекъ или гуляющими по полю гусями, художники Королевской фабрики достигаютъ вполнѣ цѣлесообразнаго и художественнаго эффекта. Въ болѣе сложныхъ сочиненіяхъ они передаютъ родные пейзажи, оживленные всегда несложными сюжетами: пасущимися коровами, оленями, гуляющими на опушкѣ лѣса, и т. п., или излюбленное море съ парусными рыбацкими лодками, то быстро несущимися подъ порывомъ свѣжаго вѣтра, то плавающими по гладкой поверхности успокоившихся водъ. И во всѣхъ работахъ, даже въ самыхъ незначительныхъ, чувствуется искреннее, любовное изученіе природы, тонкій вкусъ и блестящее мастерство.







Собств. Дрезденскаго Корол. Собр Iohanneum.
Propr. ce la Coll. Royal à Dresde «Iohanneum».

Прибавимъ еще, что сѣровато-синій тонъ живописи придаетъ датскому фарфору особую прелесть спокойной и пріятной гармоніи. Кромѣ предметовъ, украшенныхъ живописью, фабрика изготовляетъ еще, въ весьма ограниченномъ





впрочемъ количествѣ, — скульптурные. Большею частью это небольшія фигурки, изображающія разныхъ рыбъ, раковъ, мышей, кошекъ, ужей, бѣлыхъ медвѣдей и т. п. Фигуры эти всегда прекрасно вылѣплены, полны жизни и, обыкновенно, лишь очень слегка тронуты краскою. Для образца помѣщаемъ снимокъ съ «Голоднаго медвѣдя», работы С. Лійзберга.



Въ послѣднее время опытнымъ химикомъ фабрики Энгельгардомъ были изготовлены весьма интересные небольшіе предметы, покрытые поливами и пріобрѣтающіе, подъ дѣйствіемъ сильнаго огня, разнообразныя переливчатыя окрашиванія, напоминающія старинные китайскіе «flambés», при чемъ, благодаря нѣкоторымъ наблюденіямъ, сдѣланнымъ Энгельгардомъ надъ различными результатами горноваго обжига, ему удалось получить на поливѣ особаго рода кристаллизаціи, которыя придаютъ ей еще болѣе блеска и игривости.

Въ общемъ, современный датскій фарфоръ представляетъ изъ себя во всѣхъ отношеніяхъ образцовое и притомъ высоко художественное производство. Въ немъ какъ нельзя лучше сказались результаты, которые достигаются тѣсною связью между двумя необходимѣйшими элементами всякой производительности: техникой и искусствомъ. Благодаря этой связи, Королевской фабрикѣ удалось не только выйти изъ рутины и стать на самостоятельную почву, но и открыть фарфоровому производству совершенно новые пути.

И дѣйствительно, подъ вліяніемъ успѣха, которымъ пользуется датскій фарфоръ, многія однородныя производства начали уже слѣдовать направленію Копенгагенской фабрики. Такъ, напр., Мейссенскій Королевскій фарфоровый заводъ приготовляетъ теперь издѣлія, совершенно не напоминающія тотъ типъ Саксонскаго фарфора, который прославилъ знаменитый заводъ. Желая также идти на встрѣчу новымъ потребностямъ, новымъ вкусамъ, желая въ свою очередь создать новое, онъ, по примѣру Копенгагена, призвалъ на помощь талантливыхъ художниковъ и, не подчиняя ихъ болѣе старому, установившемуся направленію, предоставляетъ имъ, наоборотъ, всю ширь полной свободы для искренняго творчества.

Нашъ Императорскій Фарфоровый Заводъ тоже подражаетъ иногда датскому фарфору. На выставкѣ его издѣлій въ Императорскомъ Обществѣ Поощренія Художествъ, въ концѣ прошлаго года, онъ показалъ нѣсколько предметовъ, напоминающихъ, правда только по техникѣ, Копенгагенское производство.

Ф. Денекенъ, заканчивая описаніе Королевской фабрики *), совершенно справедливо замѣчаетъ поэтому: «Если датскій стиль сдѣлается стилемъ современнаго фарфороваго производства, то Копенгагенская фабрика навѣрное не извлечетъ изъ этого матеріальной пользы. Но за то тѣмъ болѣе прославятся открытые ею новые пути и надо будетъ признаться, что Копенгагенъ въ тысячу разъ отплатитъ Мейссену, Берлину и Севру за то̀, что̀ въ былыя времена заимствовалъ у нихъ».



Собств. Государя Императора. — Propr. de S. M. l'Empereur Nicolas II.

Датскій фарфоръ занимаетъ теперь одно изъ выдающихся мѣстъ въ современной керамикѣ. Нѣтъ частнаго любительскаго собранія, нѣтъ художественно-промышленнаго музея, гдѣ бы издѣлія Королевской фабрики не находились на ряду съ самыми лучшими произведеніями прикладного искусства. Съ цѣлью распространенія своего производства, она принимаетъ участіе на всѣхъ международныхъ выставкахъ и не такъ давно еще воспользовалась Международной Выставкой Садоводства въ С.-Петербургѣ, чтобы прислать и къ намъ свои издѣлія. Какъ и всюду, они вызвали и у насъ всеобщее вниманіе и на ихъ долю выпалъ блестящій успѣхъ.

*) «Kunstgewerbeblatt», September 1898.

Королевская Копенгагенская фабрика отправляетъ теперь въ большомъ количествѣ свои издѣлія за предѣлы Даніи; она имѣетъ въ Парижѣ, Лондонѣ, Нью-Іоркѣ свои собственные склады и тѣмъ содѣйствуетъ отечественной вывозной торговлѣ.

Можно смѣло сказать, что всѣ надежды, которыя возлагалъ Ф. Скау на самостоятельность и художественность направленія въ промышленномъ и ремесленномъ дѣлѣ, вполнѣ оправдались,—иначе и быть не могло. Если необходимо всякому производству слѣдовать, шагъ за шагомъ, за прогрессомъ науки, расширяющимъ все болѣе и болѣе область техники,—ему еще болѣе необходимо близкое содѣйствіе искусства. Оно одно позволитъ ему проявить самобытность, оригинальность, въ немъ одномъ можетъ выразиться національное творчество, которымъ исключительно обезпечивается для промышленности прочный и неоспоримый успѣхъ.

МОРЕТТО ДА БРЕШІА,

статья княгини М. С. УРУСОВОЙ.

КОГДА по прекрасной желѣзной дорогѣ Бреннеръ спускаешься въ Итальянскій Тироль, то, при видѣ послѣ Боцена роскошной южной растительности, покрывающей всю равнину до Веронскаго шлюза и окружающихъ ее съ Сѣвера сторожевыхъ вершинъ Альпъ, невольно охватываетъ сердце радостное чувство выхода изъ чистилища въ рай. Въ грандіозномъ Тріентѣ прекрасная статуя Данте съ распростертой рукой, какъ бы благословляющей чудный край «il bel paeso, dove il sì si suona», уже оповѣщаетъ насъ, что, хотя офиціальный языкъ здѣсь еще нѣмецкій, но народъ, природа, искусство, внѣ всякихъ политическихъ соображеній, вполнѣ и безвозвратно—итальянскіе. Такими запечатлѣлъ ихъ самъ Богъ. Церкви, зàмки, аркады, дворцы, площади съ ихъ loggia — носятъ этотъ характеръ, и не удивителъно: ктò ихъ воздвигалъ, ихъ украшалъ, какъ не самые первые художники міра, большею частью сыновья тѣхъ же долинъ и гнѣздящихся въ горахъ разныхъ городковъ, имена которыхъ, имъ присвоенныя, и обезсмертили эти, теперь заброшенныя и безжизненныя, развалины. Благодаря этимъ скромнымъ дѣтямъ сѣверной Италіи, дòроги и знакомы намъ такія названія, какъ: Конельяно, Удина, Бассано и пр. Всѣ они основали въ своихъ родныхъ мѣстечкахъ--школы, отличающіяся другъ отъ дружки чѣмъ-то личнымъ, не позволяющимъ смѣшивать одну съ другой. Такъ Веронская олицетворилась въ Мантеньи, Мантуанская въ Ж. Романо, Феррарская въ Гауде-

---

Moretto da Brescia, par la P-ce M. S. Ouroussoff.

незія да Феррари, Вичѣнская въ Буонконсильи и Монтанѣ, а Брешіанская въ Рамонини и, особенно, въ Алессандро Бонвичино, прозванномъ Моретто да Брешія, которому его родной городъ въ прошломъ году воздвигъ, наконецъ, памятникъ въ ознаменованіе 400 лѣтъ со времени его рожденія.

Отъ Тріента именно и начинается область его дѣятельности, такъ какъ въ церкви Св. Маріи Маджіоре, гдѣ собирался знаменитый соборъ по имени этого города, существуетъ чудная картина Мадонны съ Младенцемъ во славѣ съ Отцами церкви подъ ними. При самомъ въѣздѣ въ Италію мы, стало быть, уже знакомимся съ нашимъ живописцемъ въ его прекраснѣйшей дѣятельности.

Имя Моретто оставалось почти неизвѣстнымъ до второй половины нашего столѣтія. Первый почти заговорилъ о немъ Coindet, авторъ когда-то очень хваленой книги «Histoire de la peinture en Italie», 1850. «Il me souvient, писалъ онъ, de l'étonnement mêlé d'une certaine inquiétude que j'éprouvai lorsque visitant les églises de Brescia, je me trouvai en face de tableaux d'un rare mérite, tous signés du même nom, lequel m'était à peu près inconnu. Tant de talent et si peu de réputation, étaient pour moi un fait inexplicable». Затѣмъ Ch. Blanc въ «Histoire des peintres de toutes les écoles», 1868: «il n'y a aucune proportion entre la faible renommée de Moretto et la supériorité de son talent,—il est temps de lui rendre hautement la justice qui lui est dûe». Наконецъ Rio въ «Histoire de l'art chrétien» того же года: «le Moretto est un des plus grands peintres dont l'Italie puisse se glorifier. Il parvint à faire de sa chère ville de Brescia une sorte de musée, dont ses ouvrages sont encore aujourd'hui les plus précieux et les plus nombreux trésors».

Но всѣ эти похвалы не простираются дальше 50-хъ годовъ нынѣшняго столѣтія. А между тѣмъ много мнимыхъ свѣтилъ по искусству успѣло ослѣпить міръ мимоходнымъ блескомъ и стереться изъ памяти поклонниковъ красоты; но вотъ настоящая, истинная красота какъ бы воскресла послѣ трехъ-вѣкового сна, и еще разъ доказала, слава Богу, что она не подлежитъ модной фантазіи или какимъ бы то ни было предписаніямъ: она торжествуетъ всегда, сколько бы ни нужно было времени для того, чтобы ее познали. Скромный сынъ Брешіи, едва добившійся при жизни отъ своего таланта безбѣдной, но крайне простой обстановки, никогда не покидавшій родного мѣстечка, тогда какъ навѣрно, если бы онъ переселился въ Венецію или къ какому-нибудь изъ тогдашнихъ дворовъ Италіи, онъ соперничалъ бы съ самыми громкими именами того времени,—теперь признанъ всѣми поклонниками всего высшаго, благороднаго въ искусствѣ однимъ изъ самыхъ тонкихъ, передовыхъ представителей его, даже среди божественнаго кружка артистовъ Renaissance.

О жизни Моретто почти совершенно ничего не извѣстно. Знаютъ только, что родился и умеръ онъ въ Брешіи, что дальше Венеціи и Трі-

ента, да и то на короткое время, нигдѣ не бывалъ. Но, быть можетъ, именно этому факту и обязанъ онъ тѣмъ, что остался такимъ личнымъ во всѣхъ своихъ произведенiяхъ. Чтобы оцѣнить это, надо немного ознакомиться съ Брешiей и ея окрестностями. Лежитъ она у самыхъ послѣднихъ уже холмистыхъ отлоговъ Альпъ, тамъ, гдѣ начинается богатая, безконечная Ломбардская равнина; въ самомъ близкомъ сосѣдствѣ съ нею находятся: грандiозное Lago de Gardo и поэтическое до невѣроятности, ласкающее, симпатичное Lago d'Iseo. Высокiе Альпы представляютъ въ этихъ мѣстахъ дальнiй планъ, на первомъ же возвышаются покрытые роскошной растительностью холмы и скалы самыхъ разнообразныхъ формъ, между которыми уже въ то время гнѣздились живописные города: на озерѣ Гарда—Рива, Пескера, Сало; вокругъ озера Изео — Сале Мароне, Сарнико, Ловере; между тѣмъ какъ зáмки, развалины которыхъ до сихъ поръ украшаютъ на самыхъ неимовѣрныхъ высотахъ берега этихъ озеръ, придавали строгую ноту всей этой улыбающейся странѣ. Среди озеръ, до самой Брешiи, такiе же мѣстечки, монастыри, зáмки встрѣчались поминутно въ этихъ богатыхъ долинахъ, среди этихъ холмовъ, покрытыхъ виноградниками, а глетчеры Брента или Адамелло являлись вдали натуральными защитниками этой южной природы отъ нашествiй съ Сѣвера, какъ вѣтровъ, такъ и враговъ.

Благодаря тому счастливому обстоятельству, что эти мѣста никогда не бывали ни очень многолюдными, ни богатыми, они сохранили вполнѣ свой характеръ до нынѣшняго дня, кромѣ главныхъ церквей, увы, перестроенныхъ въ ужасномъ вкусѣ конца XVII вѣка, такъ что современный туристъ мысленно можетъ перенестись въ ту эпоху, когда все это пространство, одно изъ живописнѣйшихъ въ мiрѣ, жило своею жизнью. Эти развалины зáмковъ гласятъ о безпрестанныхъ междоусобицахъ того времени, но во всѣхъ этихъ мертвыхъ городахъ еще и теперь одинъ дворецъ смѣняется другимъ. Правда, они всѣ запущены, и безъ всякихъ соцiальныхъ соображенiй нынѣшняго дня перешли изъ рукъ аристократическихъ въ народныя, но ихъ характеръ, архитектура, наружныя украшенiя въ видѣ балконовъ, оконъ, дверей, большею частью сохранились всецѣло. Посреди зданiя всегда большой дворъ, окруженный аркадами, гдѣ когда-то былъ фонтанъ,—все грандiозно и прекрасно, и это на каждомъ шагу, такъ что едва вѣрится, что столько и столько было тамъ вельможъ, гдѣ теперь лишь встрѣчаются почти что одни голодающiе рабочiе и очень неопрятное, но прекрасивое деревенское населенiе.

И вотъ, эти холмы и озера, эти долины и потоки, и наложили свою печать на впечатлительную душу Моретто. Его серебристый колоритъ, богатый самыми тонкими оттѣнками, взятъ имъ прямо отъ этого озера Изео, вокругъ котораго пришлось ему работать въ различныхъ церквахъ;

кто видѣлъ это озеро, столь неизвѣстное нашимъ туристамъ, при вечернемъ или утреннемъ освѣщеніи, особенно осенью, тотъ сейчасъ же скажетъ: «вотъ гдѣ Моретто черпалъ свои дивные цвѣта, навѣки отличающіе его отъ яркихъ красокъ венеціанцевъ, несмотря на то, что такъ недавно его считали художникомъ этой школы; отсюда же взяты—пейзажи и архитектурные мотивы его картинъ». А встрѣчая дѣтей, и въ особенности молодыхъ женщинъ, также невольно скажешь себѣ: «вотъ его модели, вотъ откуда онъ взялъ эти курчавые, золотые волосы своихъ младенцевъ, и этотъ типъ женщины вездѣ одинъ тотъ же въ его Мадоннахъ и мученицахъ». Граціозно, но безъ всякой жеманности или кокетства, проходятъ эти женскія фигуры съ своими правильными чертами, нося въ себѣ обаятельную скромность, совершенно отличающую ихъ отъ пышныхъ венеціанокъ.

Брешія, гдѣ родился Алессандро Бонвичино въ 1498 году, была до начала XVI столѣтія самымъ богатымъ городомъ Ломбардіи послѣ Милана. Въ 1512 году французы, подъ предводительствомъ Гастона де Фуа, совершенно опустошили ее, а немного лѣтъ спустя, она была присоединена къ Венеціанской республикѣ. До сихъ поръ сохранилось много памятниковъ ея славнаго времени, и главная площадь передъ соборомъ, какъ и зданіе городской думы не уступаютъ по живописности и художественности никакимъ другимъ подобнымъ учрежденіямъ въ Италіи. Эта дума или, какъ здѣсь ее называютъ Loggia, была построена въ 1498 году виченскимъ архитекторомъ Фромантоне на самомъ мѣстѣ бывшаго римскаго храма. Несмотря на то, что это зданіе сильно пострадало отъ пожара въ 1575 г., его можно еще считать однимъ изъ красивѣйшихъ своего времени. Фриза съ дѣтьми—работы Як. Сансовино, а окна — Палладія. Изумительны роскошь и обработка мраморныхъ украшеній, которыми оно покрыто. Кромѣ стараго собора, воздвигнутаго въ IX вѣкѣ и перестроеннаго въ Романскомъ стилѣ въ XIII-мъ, всѣ церкви совершенно изуродованы передѣлками въ эпоху паденія, но заслуживаютъ, благодаря нашему живописцу,—названія музеевъ. Уцѣлѣли тоже всѣ палаццо XV и XVI вѣковъ, носящіе отпечатокъ величія того безподобнаго времени процвѣтанія архитектуры, и между ними самые роскошные принадлежатъ семейству Мартиненго, игравшему въ исторіи Брешіи роль Медичей и Сфорцовъ въ ихъ болѣе крупныхъ центрахъ. Одинъ изъ послѣднихъ представителей этого рода завѣщалъ городу свой, болѣе всѣхъ величественный, дворецъ, для того, чтобы преобразовать его въ музей, гдѣ преобладаетъ теперь коллекція картинъ Моретто. Тамъ въ минувшемъ году и была устроена выставка всего, что̀ могли собрать изъ его произведеній. На площади же передъ этимъ палаццо воздвигли ему памятникъ изъ бронзы, очень удачный какъ изображеніе художника тѣхъ временъ, но сходства нельзя искать въ этой статуѣ: портретъ, имъ самимъ написанный и о ко-

торомъ писатель Ридольфи упоминаетъ какъ о видѣнномъ имъ въ 1648 г. въ Casa Gallo въ Брешіи, исчезъ, какъ и многіе другіе, имъ писанные. Передъ нами на средневѣковой маленькой площади стоитъ артистъ, одѣтый какъ Леонардо или Тиціанъ, съ палитрой въ одной рукѣ, съ кистью въ другой. У подножія сидитъ женщина, напоминающая излюбленный имъ типъ и изображающая живопись. Въ двухъ шагахъ отъ площади—церковь Санъ-Клементо, гдѣ покоится прахъ его, и гдѣ почти каждый алтарь украшенъ его произведеніями.

Жизнь Моретто до того неизвѣстна, что, несмотря на всѣ старанія приготовить къ помянутому торжеству приличную біографію, пришлось довольствоваться самыми скудными свѣдѣніями. Составитель этой, очень совѣстливо и сочувственно написанной, біографіи собралъ рѣшительно всѣ, еще существующія, самыя мелкія подробности о художникѣ, и другихъ источниковъ нѣтъ, такъ что я изъ него черпаю то̀, что̀ можетъ заинтересовать нашу публику. Родился Моретто въ Брешіи неизвѣстно въ какой части города, скончался въ 1554 году въ пріобрѣтенномъ имъ, за двадцать лѣтъ передъ тѣмъ, домикѣ, прихода св. Клемента, гдѣ до 52-хъ лѣтъ жилъ холостымъ. Свѣтлый лучъ, открывающій намъ всю доброту его сердца, уцѣлѣлъ къ счастію въ письмѣ, имъ самимъ написанномъ, гдѣ онъ разсказываетъ, что «у него живетъ сорокалѣтняя разслабленная двоюродная сестра его Марія, которая другой опоры, кромѣ него, ни въ комъ не имѣетъ», и что онъ, изъ любви къ Богу, ее во всемъ обезпечиваетъ. Также живутъ у него: дочь бѣднаго рабочаго Паулина и ея младшая сестра лѣтъ пяти, которыхъ онъ тоже вполнѣ содержитъ на свои средства. А эти средства были очень невелики, такъ что можно понять, сколько благородства было въ этомъ поступкѣ.

Пятидесяти двухъ лѣтъ (въ 1550 г.) Моретто женился на старшей сестрѣ упомянутыхъ двухъ дѣвицъ и, прижививши съ нею сына, принявшаго впослѣдствіи постриженіе у іезуитовъ, и двухъ дочерей, скончался на 56-мъ году жизни. О причинахъ этой преждевременной смерти, какъ и о подробностяхъ его послѣднихъ дней, рѣшительно ничего не сохранилось. Что онъ ее предчувствовалъ уже нѣсколько времени раньше,—біографъ его подозрѣваетъ на основаніи надписи на его послѣдней, довольно слабой картинѣ «Снятіе со креста»: factus obediens usque ad mortem (покоренъ былъ даже до смерти). Но это однѣ догадки. Да и не особенно важно знать подробности простой и ничѣмъ наружно не выдававшейся жизни художника, никогда не познавшаго славы и блеска, которые отличали столькихъ его современниковъ, посвятившихъ себя искусству при болѣе благопріятныхъ обстоятельствахъ. Всѣ случайности краткой человѣческой жизни ничего не значатъ, когда смерть уничтожила личность, до которой онѣ относились. Но художникъ живетъ другимъ, и

оставляетъ намъ въ своихъ произведеніяхъ такія свѣдѣнія о своей интимной, духовной жизни, что, изучая то̀, что̀ онъ выразилъ въ нихъ, можно сказать, что мы знакомы съ нимъ, и испытать всѣ тѣ же ощущенія, какія бываютъ при знакомствѣ съ человѣкомъ. Невольно пробуждается тутъ симпатія, антипатія, уваженіе, ненависть или любовь,—стало быть, онъ намъ знакомъ, этотъ давно умершій художникъ, и мы о немъ имѣемъ совершенно ясное понятіе, когда изучаемъ его въ томъ, что̀ уцѣлѣло изъ его работъ.

Никто, мнѣ кажется, изъ потрудившихся вникнуть въ картины Моретто не останется равнодушнымъ или холоднымъ критикомъ. Если у кого есть сердце и художественная жилка, то непремѣнно полюбитъ его. Невозможно его не любить нѣжно. Невозможно не относиться сочувственно, съ сердечнымъ умиленіемъ къ чистотѣ и деликатности, которыми дышатъ его Мадонны и Святыя дѣвы. Столько утонченнаго, стыдливаго и, вмѣстѣ съ тѣмъ, красиваго въ этихъ созданіяхъ его, такъ что именно въ этомъ отношеніи онъ опередилъ свой вѣкъ и, какъ будто сознавая, что все нечистое недостойно настоящаго художника, облагораживалъ даже то̀, что̀ можно было бы считать порочнымъ,—совершенно наперекоръ тому, что̀ дѣлалось въ Венеціанской школѣ, гдѣ, подъ предлогомъ, что для колорита и композиціи все равно какой сюжетъ картины, постоянно и писали «Бракъ въ Канѣ Галилейской», «Вечеръ у Симона», какъ блестящія оргіи, ничего общаго не имѣющія съ духовнымъ значеніемъ этихъ происшествій. А Моретто, даже когда онъ долженъ былъ написать Продіаду съ чертами знаменитой куртизанки того времени Тулли Аррагонской,—скорѣе возвысилъ модель, чѣмъ унизилъ ее. Это прекрасная, но странная женщина, страшная потому, что въ ея красотѣ—холодное самодовольствіе съ какимъ-то царственнымъ достоинствомъ, которое воспрещаетъ простымъ смертнымъ даже осмѣливаться чувствовать къ ней неуваженіе.

Многіе изъ читателей, не успѣвшіе, быть можетъ, посѣтить Брешію, навѣрно побывали въ Вѣнѣ въ Императорской галлереѣ картинъ, и тамъ они могли видѣть одну изъ лучше всего сохранившихся и, пожалуй, самую совершенную изъ всѣхъ дошедшихъ до насъ картинъ Моретто. Это—его прекрасная, женственная, любящая и чистая выше всего земного, Св. Іустинія. Она держитъ въ рукѣ пальму, знакъ мученичества, и спокойно, грустно смотритъ на умоляющаго ее остаться жениха; видно, что ей жаль его, она его любитъ, но безъ страсти, она уже гораздо выше страсти. Она уйдетъ, непремѣнно уйдетъ потому, что ея выборъ сдѣланъ. Ее влечетъ къ себѣ безсмертное—смертное уже не можетъ ее остановить. У ногъ ея бѣлый единорогъ, символъ цѣломудрія. Женихъ, красивый, благородный вельможа, на колѣнахъ передъ нею, всецѣло охваченъ своимъ страстнымъ чувствомъ. Она для него все его лучшее, святое и дорогое,—дальше онъ ничего не ви-

дитъ. Если онъ когда-нибудь долженъ просвѣтиться, то это воспоминаніе о ней поведетъ его на путь истины. Между ними полный контрастъ земного съ небеснымъ, и оба—совершенны, каждый въ своемъ родѣ. Никто ничего выше этого не могъ бы написать изъ умершихъ или живыхъ художниковъ. Пейзажъ гармонируетъ съ сюжетомъ, и для того, кто̀ знаетъ родину Моретто,—ясно, откуда онъ его взялъ. Какъ видно, типъ св. Іустиніи воплотился для Моретто именно въ этой формѣ, потому что та же женская фигура, тоже изображающая ту же самую святую мученицу, встрѣчается и въ картинѣ галлереи Martinengo, гдѣ Богородица въ славѣ на облакахъ принимаетъ поклоненіе четырехъ святыхъ на землѣ, и опять та же прелестная женская личность съ любовью изображена имъ тамъ.

Вѣкъ Моретто былъ вѣкъ жестокій: при немъ былъ разрушенъ, ограбленъ, сожженъ со всей безпощадностью той эпохи—его родной городъ; при немъ же происходили безжалостныя пытки и казни, составлявшія тогда обыкновенныя событія ежедневной исторіи, но ему все это было—и чуждо, и противно. Это видно изъ того, что, кромѣ чистоты и восторженности, которыми дышатъ его святые отцы и блаженныя дѣвы, у нихъ въ глазахъ—выраженіе состраданія къ тому, что̀ ихъ окружаетъ, и всѣ ихъ фигуры свѣтятся любовью и жалостью—тонкость, которую едва можно было ожидать въ ту эпоху и которая приближаетъ Моретто къ современному взгляду передовыхъ людей, гдѣ состраданіе и участіе берутъ верхъ надъ экстазомъ и строгостью. Какъ видно, что св. Іустиніи жаль своего жениха! Жаль его, какъ матери жаль ребенка, которому суждено еще долго страдать, прежде чѣмъ успокоиться. Таково же выраженіе Христа, которому блудница цѣлуетъ ноги въ домѣ фарисея (Chiesa di S-a Maria in Calchera, Brescia), и еще болѣе—въ томъ же сюжетѣ, грандіозно имъ воспроизведенномъ въ церкви Pietà въ Венеціи. Въ глаза бросается, глядя на эту послѣднюю картину, что она предвѣщаетъ намъ Веронеза: вся композиція могла бы быть — руки блистательнѣйшаго мастера Венеціанской школы. Но вглядитесь поближе: нельзя ни минуты подумать, что этотъ человѣколюбивый, божественный, сострадательный Христосъ былъ бы произведеніемъ автора роскошнаго «Брака въ Канѣ» (что̀ нынче въ Луврѣ), или этихъ прелестныхъ грѣшницъ, названныхъ имъ святыми, которыми мы на каждомъ шагу восхищаемся въ Венеціанскихъ церквахъ. Да и колоритъ совершенно другой—таинственный, серебристый, лучезарный, но никогда не ослѣпительный. Что Моретто не могъ быть подъ вліяніемъ Веронеза, ясно уже изъ того, что этотъ послѣдній былъ его моложе на тридцать лѣтъ, а самъ Моретто только молодымъ былъ въ Венеціи. Но, конечно, во время пребыванія своего въ Венеціи, онъ былъ вдохновленъ самымъ великимъ художникомъ того времени Тиціаномъ, сильно повліявшимъ на него, особенно въ двухъ картинахъ галле-

реи Martinengo: «Христосъ въ Эммаусѣ» и «Св. Николай, представляющій ввѣренныхъ ему дѣтей Богоматери». Кто помнитъ знаменитую Мадонну Пезаро въ церкви dei Frari въ Венеціи, тотъ замѣтитъ тотчасъ же, какъ сильно она подѣйствовала на Брешіанскаго живописца, и, вѣроятно, скажетъ также, какъ и я, что Брешіанецъ ни въ чемъ не уступаетъ крупнѣйшему свѣтилѣ всей Венеціанской школы. Даже въ предлагаемой фотографіи можно замѣтить всю прелесть Мадонны и Младенца, благородство старца, красоту и невинность мальчиковъ, особенно маленькаго золотисто-кудряваго, воспроизведеннаго съ такою любовью, что, можно сказать, материнская нѣжность руководила кистью художника въ этомъ случаѣ.



Св. Николай, представляющій дѣтей Св. Дѣвѣ.
St. Nicolas présentant les enfants à la S-te Vierge.

Трудно назвать всѣ картины Моретто въ его галлереѣ, но упомянемъ еще объ Ангелѣ, который держитъ плащъ надъ изувѣченнымъ и измученнымъ Спасителемъ, упавшимъ у подножія столба съ связанными руками, въ которыхъ трость, и съ терновымъ вѣнцомъ на головѣ. Сколько божественнаго состраданія въ этомъ ангелѣ, сколько кротости и печали и сколько благородства въ фигурѣ Христа! Навѣрно художникъ лучше понималъ страданіе, чѣмъ славу, потому что самъ гораздо больше испыталъ огорченій, чѣмъ удовольствій. По крайней мѣрѣ, его Христосъ на облакахъ, вѣнчающій Матерь (Incoronatione) въ церкви св. Назарія и Цельзо въ Брешіи, далеко не соотвѣтствуетъ тому, что ищешь въ изображеніи Спасителя міра: Пресвятая Дѣва и святые, особенно ангелъ, наступающій на діавола, носятъ печать великаго художника; Христосъ же, по моему, очень слабъ.



Благовѣщеніе. — Annonciation.

Для любителей, Палаццо Мартиненго всегда будетъ представлять громадный интересъ, потому что только въ немъ, да въ палаццо Тозіо и въ нѣкоторыхъ церквахъ Брешіи уцѣлѣли фрески Моретто, удивительныя по жизненности, которою дышатъ всѣ фигуры, окружающія балюстраду въ главномъ залѣ дворца. Бросивши еще прощальный взглядъ на «Благовѣщеніе» и «Иродіаду», пойдемъ по церквамъ Брешіи искать того, что̀ еще осталось изъ его картинъ. Прежде всего зайдемъ въ Санъ-Клементо, гдѣ вся невзрачная церковь озарена свѣ-

Мадонна въ славѣ, со святыми. — Madonne en gloire avec des Saints.

томъ его безсмертныхъ произведеній, въ которыхъ живъ его духъ, между тѣмъ какъ прахъ его покоится подъ очень скромнымъ и неудовлетворительнымъ памятникомъ, поставленнымъ ему только въ началѣ нынѣшняго столѣтія. У главнаго алтаря Богоматерь съ Младенцемъ въ волшебной бесѣдкѣ изъ розъ и лилій паритъ, окруженная ангелами, надъ группою святыхъ. Слабое, конечно, даетъ понятіе объ этомъ небесномъ видѣніи прилагаемая фотографія, но по ней можно судить о прелести всѣхъ лицъ, въ особенности Мадонны, и о величественномъ впечатлѣніи всей композиціи. Переходя же отъ алтаря къ алтарю, мы особенно остановимся передъ св. Цециліей съ подругами и св. Урсулой, также окруженной



Св. Цецилія съ другими святыми. — S-te Cecile avec d'autres Saintes.

толпою дѣвицъ. Отличительная черта Моретто — изображеніе чистыхъ, красивыхъ женскихъ лицъ—въ этихъ двухъ картинахъ достигаетъ своего апогея. Въ Веронѣ, въ церкви св. Джіорджіо Маджіоре есть его же Богородица въ славѣ, надъ группою четырехъ мучентцъ. Помню, какое впечатлѣніе произвели на меня эти святыя дѣвы, такъ тонко и любовно охарактеризованныя имъ, и тотъ серебристый свѣтъ, всегда памятный тому, кто вглядывался въ его картины. И вотъ этотъ-то прозрачный, таинственный свѣтъ снова насъ радуетъ въ мученицахъ церкви св. Клемента. Объ этомъ колоритѣ пишетъ извѣстный критикъ Любке, что: «въ холмахъ, зелени, а главное озерахъ родного его края, онъ изучилъ эту гамму тонкаго, спокойнаго, серебристаго свѣта, ни въ чемъ не потерявшаго и теперь своей первобытной лучезарности». И затѣмъ Ланци: «Моретто слѣдовалъ въ колоритѣ—методѣ, всѣхъ поражающей своею новизною и эффектомъ. Характеризуетъ его—граціозная игра бѣлаго съ чернымъ въ небольшихъ массахъ, то сливающихся, то противопоставленныхъ одна другой съ большимъ вкусомъ. Этимъ способомъ онъ пользовался и въ фигурахъ, и въ пейзажахъ,—въ послѣднихъ изображая иногда облака самыхъ противоположныхъ цвѣтовъ. Вообще онъ предпочиталъ свѣтлые фона, на которыхъ фигуры поразительно прекрасно выступаютъ». А самъ Мольменти, авторъ названной біографіи, прибавляетъ, по моему, совершенно вѣрно: «Огонь его не жжетъ, но озаряетъ. Спокойный и свѣтлый восторгъ возбуждаетъ его трудъ, похожій на жизнь его, безъ волненій и угрызеній. Въ свой вѣкъ онъ ближе всѣхъ подходитъ къ современному натурализму, и онъ—единственный художникъ того времени, не потерявшій дѣтской невинности, вмѣстѣ съ опытомъ жизни,— единственный, проникнутый меланхоліей, происходящей не отъ измученной души, но отъ спокойнаго созерцанія всего, чему онъ былъ свидѣтель».

Въ церквахъ св. Іоанна Евангелиста, гдѣ все написано Моретто и Романино, св. Назарія и Цельзо, св. Маріи in Calchero, можно изучать его, но въ Бреши ничего нѣтъ выше взятія Богородицы на небо въ старинномъ соборѣ. Сравнивая эту «Assunta» съ знаменитой картиной Тиціана въ Академіи Венеціи, сознаешь, что оба вложили все свое лучшее въ изображеніе того же сюжета. Описанія тутъ ничего не значатъ,—лучше посмотрѣть, и тогда оцѣнишь и того и другого.

Внѣ Брешіи очень мало картинъ Моретто, но можно сказать, что между этими немногими находятся нѣкоторыя изъ самыхъ замѣчательныхъ. Эти-то немногія я и назову.

1. Св. Іустинія въ Вѣнѣ, о которой было говорено выше, какъ и о картинѣ въ Веронѣ, въ церкви Санъ-Джіорджіо.

2. Въ мѣстечкѣ Паитона, на горѣ между озеромъ Изео и Брешіей, до-

вольно рѣдко посѣщаемомъ, но достойномъ поѣздки туда,—«Явленіе Богородицы глухонѣмому». Эта картина была заказана жителями Пантона по случаю чуда, совершившагося на томъ мѣстѣ въ 1533 г., когда глухонѣмому явилась Пресвятая, вся въ бѣломъ, и приказала ему, возвративши ему слухъ и языкъ, объявить населенію, что надо воздвигнуть храмъ во имя Ея на этой высотѣ. Это было исполнено и, съ глубокимъ чувствомъ благоговѣнія, которымъ дышетъ эта картина, Моретто выполнилъ порученное ему дѣло. Этой картиной очень восторгаются,—мнѣ не пришлось ее видѣть.



Св Семейство. — La S-te Famille.

3. По мнѣнію Мольменти, существуютъ еще и другія, забытыя въ заброшенныхъ совсѣмъ мѣстахъ, картины, ничуть не уступающія знаменитой Пантонской. Таковыми онъ называетъ: св. Антонія аббата въ крошечной церкви Ауро въ Вальсабійскихъ горахъ, и въ Pralboino (Пральбойно), тоже въ окрестныхъ горахъ,—прелестнаго выраженія Мадонну между св. Севастіаномъ и Рокко. Кромѣ того, въ различныхъ церквахъ Брешіанской провинціи существуетъ десять его картинъ.

4. Предлагаю самому читателю судить по фотографіи о прелести композиціи Св. Семейства изъ галлереи Корсини въ Римѣ.

5. Въ Миланѣ, въ Брерѣ, нѣсколько очень хорошихъ картинъ Моретто, изъ которыхъ предлагаю фотографію одной, крайне оригинальной, — замѣтьте пейзажъ!



Мадонна на тронѣ. — Madonne sur le trone.

6. Въ Трентѣ, Неаполѣ, Венеціи и Генуѣ тоже уцѣлѣли кой-какія произведенія. Въ этой послѣдней—поразительный портретъ медика Giovanni Morelli.

7. Внѣ Италіи только въ самыхъ главныхъ музеяхъ находится небольное число работъ Моретто. Самыя лучшія въ Вѣнѣ и въ Лондонѣ, гдѣ прекрасная Мадонна во славѣ и портретъ графа Sciarra Martinengo Cesaresco, перебирающаго въ нахмуренной молодой головѣ своей, какъ бы отметить за убійство отца.

Вообще немногіе уцѣлѣвшіе портреты Моретто заставляютъ глубоко жалѣть о томъ, что столько изъ нихъ безвозвратно пропало. Гдѣ они? Не таятся ли подъ чужимъ именемъ въ запыленныхъ, заброшенныхъ,— ихъ столько въ Италіи, — бывшихъ славныхъ дворцахъ историческихъ именъ, теперь превращенныхъ въ магазины и сараи? Нашъ Эрмитажъ въ изображеніи «Вѣры» съ повязкой на глазахъ и чашей въ рукахъ и собраніе Герцога Лейхтенбергскаго въ Мадоннѣ съ Младенцемъ даютъ понятіе о манерѣ Моретто.



МОРОНИ, Пресв. Дѣва съ Младенцемъ и святыми.
MORONI, La S-te Vierge avec l'Enfant et des Saints.

Моретто оставилъ городу Бергамо драгоцѣнный кладъ въ лицѣ своего ученика Морони. Съ рисунка Моретто, Морони написалъ прелестное Св. Семейство, находящееся въ Брерѣ. Какъ извѣстно, Морони далеко превзошелъ своего учителя въ писаніи портретовъ, но прелесть Моретто остается за нимъ однимъ безъ соперничества.

На этомъ оканчиваю этотъ небольшой очеркъ его жизни и дѣятельности. Надѣюсь, что онъ пробудитъ въ нѣкоторыхъ изъ моихъ соотечественниковъ желаніе поближе познакомиться съ чистымъ, поэтичнымъ, лучезарнымъ представителемъ искусства, душа котораго оставила намъ всю прелесть своей искренности и вѣры—въ лицахъ своихъ неподражаемыхъ Мадоннъ и мученицъ.

Художественная Хроника.



ГЕННЕ́РЪ, «Этюдъ». — HENNER «Etude».

ПАРИЖСКІЕ САЛОНЫ 1899 Г.

(Переводъ съ рукописи).

I. ЖИВОПИСЬ.

НАКАНУНѢ всемірной выставки 1900 года можно было ожидать многочисленныхъ отказовъ со стороны художниковъ отъ участія въ «Салонахъ» нынѣшняго года — ничего подобнаго не случилось. Очень немногіе живописцы и скульпторы отложили выставку своихъ статуй, группъ и картинъ до будущаго года: ихъ нельзя насчитать и полсотни. Изъ нихъ, среди живописцевъ наиболѣе извѣстны: гг. Детайль, Жюльенъ Лебланъ, Шартранъ, Кормонъ, Альберъ Мэньянъ, Люкъ-Оливье Мерсонъ, Моро-де-Туръ, Эме̂-Моро, Ари Ренанъ, Джемсъ Тиссо и Волонъ; среди скульпторовъ—гг. Гильомъ, Кутанъ, Крокъ, Далу, Дебуа̀, Фагель, Гюгъ, Сольди, Бартоломе̂ и Роти. При этомъ, въ большинствѣ случаевъ, причины, по которымъ они не выставили, совершенно чужды вышесказанному вопросу. Г. Шартранъ, напр., устроилъ въ Нью-Іоркѣ особую выставку своихъ произведеній; Эме̂-Моро поѣхалъ въ Абиссинію охотиться на слоновъ, тигровъ, ягуаровъ, пантеръ и львовъ; Люкъ-Оливье Мерсонъ, послѣ Комической оперы, работаетъ надъ колоссальнымъ украшеніемъ парадной лѣстницы Парижской ратуши; Джемсъ Тиссо путешествуетъ по дальнимъ странамъ; Ари Ренанъ приготовляетъ къ печати томъ статей объ искусствѣ и путешествіяхъ подъ заглавіемъ: «Историческіе пейзажи»; Бартоломе̂, вотъ уже годъ, какъ посвятилъ всего себя исполненію на

Les Salons de Paris en 1899, par Marius Vachon.

мѣстѣ—своего прекраснаго памятника мертвымъ на кладбищѣ Père Lachaise; Далу заканчиваетъ свои многочисленныя работы, между прочимъ статую Альфана, которая будетъ воздвигнута въ 1900 г. при въѣздѣ въ Булонскій лѣсъ; наконецъ, Гильомъ долженъ дѣлить дѣятельность своей бодрой старости между управленіемъ Виллою Медичи въ Римѣ, вновь ему препорученнымъ въ этомъ году, своею кандидатурою въ Академію и своею вступительною рѣчью, которая, конечно, стоила ему больше труда, чѣмъ «Могила Гракховъ», «Источникъ Поэзіи», «Анакреонъ» и пр., хотя, очевидно, ихъ не стоитъ. Изъ иностранныхъ художниковъ отсутствуютъ: Альма-Тадема, Джонъ Сержанъ, Цорнъ, Либерманъ, Харламовъ, Уде, Бриджманъ, Хельмонскій, Марія Колларъ, Даннà, Израельсъ, Кройеръ, Скредзвигъ, Больдини, Брэнгвинъ, Уистлеръ, Вальбергъ и Норманнъ. Безъ всякаго сомнѣнія, вотъ эти приберегаютъ себя къ будущему году, подобно многимъ другимъ, ибо заявленія объ участіи въ иностранныхъ отдѣлахъ «Изящныхъ искусствъ» превышаютъ нынѣ цифры всѣхъ предшествующихъ выставокъ и приводятъ въ полное отчаяніе архитекторовъ и коммисаровъ, призванныхъ распредѣлить, удовлетворительнымъ для всѣхъ образомъ, отведенныя пространства Большого Дворца въ Елисейскихъ поляхъ, оказывающагося слишкомъ тѣснымъ. Въ этомъ году послѣдній разъ галлерея машинъ на Марсовомъ полѣ пріютила у себя—Салоны, которые, послѣ всемірной выставки 1900 г., будутъ перенесены въ названный Дворецъ, и уже начались сожалѣнія о ней. Между тѣмъ, принятіе ея въ 1898 г. вызвало не мало криковъ, не мало протестовъ, основывавшихся на многочисленныхъ неудобствахъ этого циклопическаго зданія, настоящаго дыннаго парника, гдѣ, и произведенія искусства, и посѣтители, должны испытывать разнообразныя измѣненія температуры, обыкновенно испытываемыя тыквенными плодами; этой громадной крытой равнинѣ, которую равнодушіе публики, останавливающейся передъ отдаленностью ея отъ центра великосвѣтской жизни, должно обратить въ пустыню, изрѣдка проходимую караванами гг. Кукъ и К°. Главнѣйшей жалобой на помѣщеніе, со стороны обоихъ соперничающихъ обществъ «Изящныхъ искусствъ», было—навязываемое имъ сожительство, тогда какъ они, вотъ уже 9 лѣтъ, рѣшительно отдѣляли себя другъ отъ друга Сеной и пріучили публику къ совершенной обособленности своей со всѣхъ точекъ зрѣнія: разстоянія, помѣщенія, устройства и пр. Нужно было только остроуміе министра, чтобы заставить принять предложеніе, которое поднимало безконечное число вопросовъ самолюбій и выгодъ. «Поставьте между собой Священный лѣсъ», сказалъ имъ министръ. Это выраженіе нашли остроумнымъ и прекраснымъ, чѣмъ оно и было на самомъ дѣлѣ, ибо оно примиряло соперниковъ, тонко и мило польстивъ ихъ президенту Пювисъ-де-Шаванну. Соглашеніе состоялось, и соединеніе Салоновъ произошло немедленно послѣ того, что̀ все казалось сперва направленнымъ къ повторенію неразрѣшимой загадки о бракѣ Великаго Могола съ Венеціанской республикой. И братья-соперники, по правдѣ сказать, были хорошими сосѣдями: не было ни малѣйшаго печальнаго случая, который нарушилъ бы это сосѣдство.

Громадное преимущество соединенія обоихъ Салоновъ въ галлереѣ машинъ заключалось въ томъ, что посѣтителямъ, желавшимъ изучить сравнительно

производительность современнаго французскаго искусства, оно давало возможность видѣть во-очію совокупность ежегоднаго производства, представляющаго элементы для такого изученія.

Когда десять лѣтъ тому назадъ произошелъ разрывъ между членами «Общества французскихъ художниковъ», вызвавшій учрежденіе «Національнаго Общества изящныхъ искусствъ», публика не схватила и не поняла сразу ни причинъ, ни обстоятельствъ, ни цѣли этого разрыва. Выборъ знаменосцемъ Мейсонье—удивилъ всѣхъ: никто менѣе его не былъ революціонеромъ мыслей и стремленій, никто менѣе его не пренебрегалъ всю жизнь художественной іерархіей, наградами и почестями. Между тѣмъ, уничтоженіе всего этого составляло программу схизмы, которая притягивала къ «Марсову полю» и классиковъ и импрессіонистовъ, и робкихъ и нерѣшительныхъ, и смѣлыхъ и сорви-головъ. Присутствіе въ Попечительномъ Комитетѣ стараго министра искусствъ, который, послѣ своихъ «Ста дней», мечталъ въ тотъ моментъ о новой реставраціи, придавало разъединенію видъ воинственной реформы, или, скорѣе, новой фронды, который, конечно, былъ ему очень къ лицу. Весело шли на войну, имѣя усы колечкомъ, шляпу съ перьями набекрень, позвякивающую рапиру на бедрѣ. Большинство воинствующихъ могло съ гордостью показать шарфъ цвѣта «дамы-покровительницы», и битва начиналась подъ звуки скрипки. Все это не могло не нравиться во Франціи. Благоволеніе тотчасъ же перешло на этихъ веселыхъ мушкетеровъ палитры и рѣзца, изъ коихъ каждый былъ и Артаньяномъ, и Портосомъ, и Арамисомъ.

Геніальный декораторъ устроилъ первый салонъ Марсова поля; свѣжій, нарядный, съ гирляндами и цвѣтами, онъ всѣмъ улыбался своимъ острымъ контрастомъ со строгимъ, унылымъ и стариковскимъ видомъ салона Елисейскихъ полей, который, довольно неосторожно, держался своихъ традицій величаваго презрѣнія ко всякому устройству съ нѣкоторымъ изяществомъ, фантазіей и комфортомъ. Живописцы и скульпторы-диссиденты имѣли не менѣе удачную идею одного ихъ нововведенія, долженствовавшаго привлечь къ нему еще новыхъ посѣтителей,—это допускъ произведеній т. н. «декоративнаго искусства», т. е. художественныхъ бездѣлушекъ, керамики, стекла, золотыхъ и серебряныхъ вещей, разныхъ драгоцѣнностей, переплетовъ, мебели и проч. Успѣхъ новаго Общества былъ блистательный.

Для стараго Общества это было вопросомъ жизни или смерти — обновиться или сохранить свой прежній видъ. Оно и обновилось, оно и не поскупилось на убранство, чтобы отнынѣ любезно принимать своихъ посѣтителей. Оно любовно приняло художниковъ-декораторовъ, искавшихъ у него гостепріимства. Оно такъ хорошо устроило, что на второй годъ могло во всѣхъ отношеніяхъ смѣло конкурировать со своей юной соперницей и, когда былъ поднятъ вопросъ объ ихъ соединеніи въ галлереѣ машинъ,—не было никакого протеста съ его стороны: оно уже болѣе не боялось сравненія.

Я хотѣлъ однажды узнать отъ членовъ обоихъ Обществъ, въ чемъ они сами полагаютъ свое различіе. «Елисейскія поля» считаютъ, что все дѣло въ медаляхъ и дипломахъ, сохраненныхъ здѣсь, уничтоженныхъ тамъ; «Марсово поле», напротивъ, увѣряетъ, что ихъ раздѣляютъ единственно вопросы эстетическіе.

«Наши соперники,—говорятъ они,—стоятъ за классическія традиціи; они разрабатываютъ исторію, анекдотъ, жанръ; мы же, независимые и свободные, преслѣдуемъ исключительно изученіе душевныхъ движеній въ природѣ; мы пишемъ только то, что видимъ и чувствуемъ, нисколько не заботясь о литературѣ, ничуть не безпокоясь о сюжетѣ. Такимъ образомъ, у художниковъ—вѣчная антитеза, которая раздѣляетъ теологовъ и философовъ, поэтовъ и политиковъ. Но, въ дѣйствительности, между обоими Обществами гораздо менѣе разницы идеаловъ, чѣмъ это кажется по ихъ заявленіямъ, по ихъ программамъ, и чѣмъ это заставляла предполагать ихъ отдаленность другъ отъ друга, благотворная для всякихъ промаховъ и увлеченій. Фантазіи, загадочности, странности, нелогичности и смѣлости не менѣе многочисленны, какъ съ одной стороны, такъ съ другой,—не менѣе, впрочемъ, чѣмъ и подражательныя произведенія, все болѣе въ академической формѣ. Поговорка: «рыбакъ рыбака видитъ издалека»—не примѣнима въ этомъ случаѣ и въ этой средѣ.

Когда, послѣ нѣсколькихъ дней, проведенныхъ въ изученіи произведеній обоихъ Салоновъ въ галлереѣ машинъ, резюмируешь, наконецъ, свои впечатлѣнія и сравниваешь ихъ съ тѣми, какія память сохранила отъ общей производительности Школы за послѣдніе полвѣка,—то кажется, что настоящее не много ушло впередъ и не богаче прошлаго: если оно даже и принесло неизвѣданныя ощущенія, небывалыя представленія, неизвѣстныя выраженія,—оно ничего глубоко не перевернуло, такъ, чтобы отмѣтить новую эру, которая, однако, намъ была обѣщана. Такъ, не было ли вопроса объ окончательномъ соединеніи Искусства и Знанія, благодаря чему мы были увѣрены во всемъ этомъ? Въ своемъ «Современномъ Городѣ» одинъ смѣлый философъ, Жанъ Изулэ, писалъ въ 1896 г.: «Нужно согласиться, что какъ бы относительно совершенно ни было у нашихъ предковъ чувство живой формы,—оно не можетъ не совершенствоваться еще далѣе. Благодаря біологіи, оно не можетъ не развиться и не углубиться особенно. Да, я смѣю сказать, будущему извѣстно будетъ искусство еще болѣе глубокое, чѣмъ искусство Фидія и Микель-Анджело. Искусство переводитъ Науку. Поймите, что искусство есть выраженіе чувствъ, которыя человѣчеству внушаетъ его представленіе о мірѣ и жизни, т. е. наука. А наука измѣняется, развивается. Поэтому измѣняется и развивается также и самое искусство. Пока мы не имѣемъ еще оригинальнаго искусства, потому что мы еще не опредѣлили нашего новаго представленія о мірѣ, нашей новой науки. Однако, кажется, эти дни близки: по многимъ признакамъ замѣтно, что чувство развивается, какъ развивается идея; за поисками современнаго искусства предчувствуется смутный идеалъ; какое-то очень далекое, очень слабое дуновеніе пролетѣло по сердцамъ...»

И, по странному совпаденію, живописецъ Жюль Бретонъ,—котораго, не колеблясь, можно причислить къ идеалистамъ,—говорилъ тогда же почти то же самое, но довольно туманно: «Чувство, порождающее искусство, въ соединеніи съ безусловною очевидностью науки, даетъ возможность въ будущемъ предвидѣть художниковъ, геній которыхъ найдетъ случай творить созданія, болѣе совершенныя, чѣмъ творенія мастеровъ прошлаго,

потому что они будутъ болѣе всеобъемлющи, и, обладая въ своемъ распоряженіи болѣе многочисленными и сильными средствами, глубже зная видимую природу, разлитую въ мірѣ, и невидимую, волнующую наши души, они будутъ властны выставить съ большей опредѣленностью ея силу и нѣжность, такъ какъ, имѣя болѣе глубокое понятіе объ отношеніяхъ, соединяющихъ различныя царства природы, воздуха и свѣта, ихъ окружающихъ, придавая каждому его относительное значеніе, его таинственный смыслъ, освѣщая и оживляя ихъ подъ магической призмой болѣе чувствительнаго мозга, они смогутъ побѣдоносно выполнить божественныя эпопеи и ихъ совершеннѣйшія симфоніи». Но подобное движеніе ни въ чемъ еще не обнаруживается, а если оно и началось,—что̀ возможно,—то мы его еще не сознаемъ и потому остаемся къ нему равнодушными. Въ умственномъ мірѣ, какъ и въ физическомъ, случаются подобныя явленія, которыхъ не подозрѣваешь и которыя опредѣляешь только по ихъ окончаніи.

Но и теперь уже, послѣ десятилѣтняго опыта столь полнаго разъединенія, увеличеннаго еще разстояніемъ,—опыта, такъ изумительно нынѣ заканчивающагося дважды возобновленнымъ сравненіемъ, можно съ достаточною точностью дать себѣ отчетъ въ иныхъ движеніяхъ, менѣе радикальныхъ, менѣе рѣшительныхъ, которыя совершались за эту послѣднюю четверть столѣтія. Эти движенія доказываютъ, что даже и въ наше время прогресса, пара и электричества, старинный, изобрѣтенный въ средніе вѣка, символъ человѣчества, этотъ змѣй, кусающій собственный хвостъ и тѣмъ самымъ образующій кольцо, не переставалъ быть дѣйствительностью. Новаторы, или хоть тѣ, что̀ сходятъ за таковыхъ, часто и просто продолжаютъ борьбу за независимость и оригинальность, которую ихъ предшественники величали живой вѣрой, стойкостью, неподкупностью, настойчивостью и твердостью. Милѐ, Руссо, Коро, Делакруа, Курбѐ и проч. должны были гораздо болѣе бороться и страдать за свои идеи; и, въ концѣ концовъ, позволительно спросить: потеряли ли эти новаторы больше, чѣмъ выиграли,—отъ того, что современныя обстоятельства избавили ихъ отъ тѣхъ трудностей, которыя ихъ, конечно, одолѣли бы прежде. Ясно, Мейсонье былъ правъ, говоря по личному опыту, что бѣдность—нехорошая вещь, что отъ нея страдаешь всю жизнь, но борьба прекрасна, она производитъ естественный подборъ немощныхъ и мощныхъ, слабыхъ и сильныхъ, она закаляетъ и дѣлаетъ твердыми. Въ возрастѣ самыхъ лучшихъ грезъ, самыхъ горячихъ желаній, когда юность умѣетъ даже бѣдность окружать самыми радужными иллюзіями, именно въ 27 лѣтъ, творецъ «Молитвы къ Пресв. Дѣвѣ» писалъ эти суровыя строки: «Искусство — не прогулка; это борьба, это жерновъ, который перемалываетъ. Я не философъ, я не хочу уничтожать сладость или изобрѣтать формулу, способную сдѣлать твердымъ и равнодушнымъ. Страданье, быть можетъ, сильнѣе всего заставляетъ художника высказаться». Жерико также сказалъ однажды: «Человѣкъ, дѣйствительно призванный, не боится препятствій, потому что онъ умѣетъ ихъ преодолѣвать; они часто даже служатъ ему лишнимъ двигателемъ. Волненіе, которое они могутъ возбуждать въ его душѣ, вовсе не пагубно,—оно даже является очень часто причиной самыхъ удивительныхъ созданій.

Я скажу болѣе: если препятствія и затрудненія останавливаютъ человѣка посредственнаго, то генію они, напротивъ, необходимы и, въ качествѣ его пищи, они его развиваютъ и возбуждаютъ. Онъ, при болѣе легкой дорогѣ, остался бы холоденъ: что̀ противодѣйствуетъ величавому шествію генія,—раздражаетъ его и вызываетъ въ немъ ту горячку возбужденія, которая все преодолѣваетъ и покоряетъ, и производитъ совершеннѣйшія созданія».

Но большинству нашихъ новаторовъ вовсе не приходится бороться: они дорого продаютъ свои произведенія торговцамъ, они получаютъ хорошіе заказы; ихъ хвалитъ критика, и они награждены правительствомъ; жаловаться на судьбу могли бы, по справедливости, уже скорѣе принадлежащіе къ числу художниковъ, которые остались вѣрны классическимъ традиціямъ и буржуазному жанру.

Всѣмъ тѣмъ, кто посѣщалъ Салоны, болѣе или менѣе постоянно предлагается одинъ и тотъ же вопросъ: «Что̀ вы думаете объ общемъ нынѣшнихъ Салоновъ? Какая этотъ годъ ихъ характеристика? Лучше ли или хуже они, чѣмъ въ предыдущіе годы?» Извѣстный отвѣтъ нормандскаго крестьянина своему священнику былъ бы здѣсь кстати: «по мнѣ, въ годъ, когда есть яблоки,—ихъ нѣтъ, а въ годъ, когда нѣтъ яблокъ,—они есть». Мы, гордящіеся своей эстетикой и своими спеціальными знаніями, отвѣтили бы, не колеблясь, столько же глубокомысленнымъ, сколько и неяснымъ заявленіемъ, производящимъ, однако, всегда большое впечатлѣніе: «много техники, мало искусства; много талантовъ, мало геніевъ». Скептики и пресытившіеся поспѣшили бы заявить: «все одно и то же; ихъ, право, черезчуръ ужъ много». Одинъ любезный и вѣжливый философъ сказалъ мнѣ гораздо проще: «не хватаетъ въ этомъ году хорошенькихъ женщинъ». Чтобы ближе подойти къ истинѣ, лучше и вѣрнѣе всего признать, что въ обоихъ Салонахъ есть вещи на всѣ вкусы, — и это очень хорошо, что такъ. Въ «Дневникѣ» братьевъ Гонкуровъ можно найти такую мысль: «Ничто на свѣтѣ не слышитъ столько глупостей, сколько картина». Эта мысль блещетъ остроумной, но пессимистической ироніей. Я лично предпочитаю слова Шатобріана: «Заставьте меня полюбить, и вы увидите, что одинокая яблоня, колеблемая вѣтромъ, брошенная среди полей бо́ца, цвѣтокъ вахты на болотѣ, потокъ воды посреди дороги,—всѣ эти мелочи, въ соединеніи съ тѣми или другими воспоминаніями, будутъ очаровательны таинственностью моего счастья или же печалью моихъ сожалѣній». Все въ жизни относительно и субъективно, и народная мудрость очень кстати создала поговорку: «на вкусъ и цвѣтъ товарища нѣтъ». Изобиліе, разнообразіе и разновидность составляютъ могущество произведеній художественной школы: чѣмъ труднѣе ее разобрать и затѣмъ соединить во едино, тѣмъ вѣрнѣе, что она живуча, плодотворна, выразительна и величественна. Когда я слышу эстетиковъ, печально оплакивающихъ, что въ нашей Школѣ, въ этотъ конецъ вѣка, нѣтъ характернаго искусства,—мое патріотическое чувство радуется такой критикѣ, которая, по моему, является лучшей похвалой, какую можно вообразить, и даетъ увѣренность, что наши дѣти и внуки будутъ имѣть возможность написать прекрасную картину искусства съ 1800 по 1900 годъ.

Возьмемъ, напримѣръ, нашихъ пейзажистовъ. Была ли когда-нибудь прежде такая всеобщая производительность, которая въ одно и то же время давала бы болѣе различные, болѣе своеобразные, болѣе противоположные физіономіи и характеры, и имѣла бы менѣе различія въ манерѣ, въ пріемахъ, въ представленіяхъ, въ идеалахъ, чѣмъ нынѣ? Каждый художникъ представляетъ вполнѣ опредѣленную личность—своимъ совершенно личнымъ и точнымъ выборомъ климата, мѣстности, сюжета, освѣщенія, красокъ. Мы имѣемъ живописцевъ, страстно приверженныхъ къ южному солнцу, сжигающему равнины, накаливающему скалы, дающему домамъ, деревьямъ, животнымъ и людямъ—тѣни, словно отражающія глубокую лазурь неба и моря. Монтенаръ пишетъ съ радостью «Молотьбу зерна въ Провансѣ», «Дорогу въ Эстакъ на берегу Марсельскаго рейда», «Уголокъ деревни въ Варѣ» и «Старый Тулонскій портъ». Дофенъ отдаетъ себя душою и тѣломъ изображенію дикихъ и укромныхъ, таинственныхъ и заросшихъ уголковъ по берегамъ его родного Средиземнаго моря: «Тропинка въ Мурильонѣ», «Купальни на берегу въ Гіерѣ», «Подъ баттареей въ Капъ-Брёнъ» и «Саначи». Далѣе, Гальярдини, тотъ воспроизводитъ на полотнѣ, въ ожиданіи скораго разрушенія современнымъ вандализмомъ,—поэзію старыхъ стѣнъ въ Антибѣ, столь дивно эмальированныхъ сильнымъ прибрежнымъ вѣтромъ мистралемъ, туманомъ моря и солнцемъ; да еще Нозаль, который, въ своей великолѣпной страницѣ «Ноябрь въ Камаргѣ у Св. Дѣвъ Моря», раскрываетъ намъ всю таинственную прелесть осеннихъ сумерекъ на озерѣ и на равнинѣ, слегка затуманенныхъ.



ДИНЕ. «Месть дѣтей Антара». — DINET. «La vengeance des enfants d'Ant'ar».

Другіе, какъ Динè, Лазержъ и Жирардо, ѣдутъ искать за голубымъ моремъ—обаятельныхъ лучей Алжирскаго берега, ослѣпительнаго блеска земли и неба Марокко и границъ Сахары; иные, еще болѣе смѣлые, еще болѣе влюбленные въ неизвѣданныя впечатлѣнія, пошли еще далѣе—въ Абиссинію, Аннамъ или Камбоджу, ставить свой складной стулъ и свой зонтикъ: Поль Бюффè показываетъ намъ страну Менелика съ зелеными долинами и красными горами, а Гастонъ Руллè заставляетъ насъ наслаждаться нѣжными тонами восточнаго солнца на стоячихъ водахъ лагунъ въ Гюè и на пестрыхъ бокахъ китайскихъ лодокъ, которыя тянутъ кули въ живописныхъ костюмахъ до ихъ прохода черезъ плотину въ Тюенъ, и посвящаетъ насъ въ очаровательныя тайны восхода луны надъ развалинами Кмера въ Баттанбангѣ.

Но, старая и вѣчно юная земля Франціи, съ болѣе спокойнымъ солнцемъ, которое заставляетъ цвѣсти растенія, не сжигая ихъ зелени, сверкать пруды, ручьи и рѣки, не засушая ихъ,—имѣетъ еще болѣе поклонниковъ, и тѣ, что̀, изъ-за любопытства или каприза, были ей невѣрны, скоро вернулись къ ней еще болѣе влюбленными, какъ признавался однажды, давно уже возвратясь съ Юга, деревенскій живописецъ изъ Артуа, Жюль Бретонъ. Онъ любовался задумчиво городомъ Папъ, позолоченнымъ теплыми отблесками солнца, онъ пришелъ въ восторгъ отъ перваго оливковаго дерева, гнувшаго свои сѣрыя вѣтви подъ порывами мистраля; но въ тотъ вечеръ, когда онъ вернулся въ Курріеръ, «хлѣба̀ желтѣли, поздніе гвоздики покачивались еще своими блѣдными чашечками, тутъ и тамъ прекрасные чертополохи гордо подымали свои карминовые вѣнчики»,—тогда съ глазами, полными слезъ, художникъ воскликнулъ: «и это страна, отъ которой я бѣжалъ!»

Если теперешніе Салоны представляютъ какую-либо особенность, которую можно отмѣтить съ нѣкоторою точностью,—это, конечно, значительность и развитость пейзажной школы. Наши художники примѣняютъ такимъ образомъ прекрасныя слова св. Писанія: «Небо, земля и воды да хвалятъ имя Господне». По примѣру Пювисъ-де-Шаванна, декораторы побѣдоносно ввели въ свою живопись наши деревья, лѣса и луга, наши озера и рѣки, наши холмы и горы, наши небо и солнце, и картины тотчасъ расцвѣтились, оживились и разрослись, сдѣлавшись апоѳеозомъ природы. Большая часть картинъ нынѣшняго Салона служитъ новымъ и любопытнымъ доказательствомъ этого движенія: «День», «Плоды» и «Цвѣты» Бенара—чудеса красокъ и свѣта; «Тишина» Анри Мартена—грезящіе и слушающіе музъ поэты подъ ивами береговъ Тулузской Гаронны, позолоченныхъ заходящимъ солнцемъ; «Вѣра, Надежда, Любовь» Дюбюфа—декоративное панно̀, предназначенное для одной изъ залъ госпиталя Брока̀, которое представитъ взорамъ бѣдныхъ больныхъ женщинъ радости Юга; «Сборъ винограда» Монтенара—залитая солнцемъ композиція, для Собранія земледѣльцевъ Франціи. Нашимъ живописцамъ полей и моря постоянное наблюденіе природы, искренняя и наивная любовь къ ней, открыли ея неизвѣстную красоту, ея непризнанную поэзію. Восходя къ самымъ источникамъ, они тотчасъ приняли первоначальное значеніе формъ, измѣненныхъ условнымъ символизмомъ. Они

возстановили живое выраженіе во всей его простотѣ, во всей его силѣ и во всемъ его блескѣ. И, такъ какъ каждый видѣлъ природу своими глазами, измѣрилъ ее своимъ сердцемъ, понялъ ее своей душой, то всѣ производятъ свои собственныя созданія, полныя настоящей оригинальности, посредствомъ самыхъ скромныхъ пейзажей, или, по крайней мѣрѣ, кажущихся таковыми, по сравненію съ тѣми, которые освятили исторія, традиція и мода. «Сдѣлать многое изъ малаго—есть совершенно иная радость, чѣмъ тягостно тянуться за примѣчаніемъ красотъ, которыя выше человѣческаго пониманія», писалъ однажды творецъ «Ludus pro Patria» одному изъ своихъ учениковъ, сдѣлавшему классическое путешествіе по Италіи; эти прекрасныя слова должны были бы быть начертаны на всѣхъ художественныхъ школахъ, рядомъ съ восклицаніемъ суроваго краснорѣчія, съ которымъ обратился однажды Курбè къ молодому человѣку, показавшему ему воображаемый пейзажъ:

«А! это вы? Вы не принадлежите что̀ ли ни къ какой странѣ?»

Обходомъ залъ галлереи машинъ можно сдѣлать самое восхитительное и самое живописное путешествіе по Франціи; можно безъ устали любоваться неисчерпаемымъ разнообразіемъ естественныхъ красотъ, какія представляетъ наша дорогая страна въ изображеніи художниковъ, которые ее любятъ всѣмъ сердцемъ и всею душою. Старый мастеръ Гарпиньи, который, подобно Антею въ баснѣ, словно пріобрѣтаетъ новыя силы, лишь только коснется земли, которую онъ такъ долго изучалъ,—передастъ вамъ нѣжную поэзію равнинъ Бурбоннэ, подернутыхъ тихою ясностью весеннихъ вечеровъ; Гильемѐ заставитъ васъ дышать свѣжестью свѣтлой рѣки Луана въ Морѐ; съ Гиньяромъ вы будете грезить передъ глубокою таинственностью сумерекъ, надвинувшихся на одинокія степи Гаскони, и передъ волшебно посеребренными луной облаками, въ глубокомъ безмолвіи осенней ночи; Лотарингская равнина подъ кистью Яна Моншаблона развернетъ передъ вашими глазами широкую панораму своихъ бѣлокурыхъ нивъ, своихъ зеленыхъ луговъ, своихъ многочисленныхъ деревень съ красными крышами и бѣлыми колокольнями; передъ вами будутъ благоухать дрокъ Дефбросса и Кото̀, цвѣтущія яблони Дамуа, верескъ и тминъ Ярца; вашъ взоръ будетъ сладостно купаться въ нѣжной зелени деревьевъ и чащи парка Вильневъ-л'Етанъ, написанныхъ Бива̀, въ прозрачномъ опалѣ большого Сюренскаго болота, кисти Грожана, въ «Голубой водѣ» Кальо̀. «Замокъ Гальяръ при заходѣ солнца», Ренѐ Биллота, не можетъ не вызвать въ вашемъ воображеніи самыхъ романтическихъ воспоминаній, и затѣмъ тотъ же художникъ, благодаря обаятельности своихъ красокъ, съумѣетъ очаровать васъ своими видами, по наружности прозаичными, подгородныхъ и промышленныхъ равнинъ Нантерра, Аржантейля, Сенъ-Дени и Обервилье. Кто не побродилъ бы, мечтательный и растроганный, по полямъ или тропинкамъ въ столь нѣжно освѣщенныхъ пейзажахъ Казена; кого не опьянило бы солнце въ «Соснахъ» и «Красныхъ скалахъ» Эліота? Балузѐ поведетъ васъ нагуляться вдоволь на «Берегъ Роны въ Мирабель»; Поль Баллю—на берега Англена, неизвѣстной рѣчки, которая отнынѣ должна, въ силу

своей дѣйствительной красы, занять извѣстное мѣсто въ художественной географіи.



БОННА, «Страна Басковъ, Св. Іоаннъ Люцскій». — BONNAT, «Pays basque, St. Jean-de-Luz».

А Парижскіе пейзажисты, тѣ постоянно продолжаютъ съ любовью писать этотъ Городъ, дивный по своей живописной физіономіи, такъ разнообразно мѣняющейся, и который всегда околдовываетъ и соблазняетъ. Дамеронъ, взобравшись на крышу Лувра, близъ павильона Флоры, написалъ панораму Сены и ея набережныя, отъ моста Св. Отцовъ до моста Сен-Мишель, въ янтарномъ свѣтѣ заходящаго солнца въ осенній вечеръ. Луиджи Луаръ съ всегдашнимъ успѣхомъ, вѣнчающимъ его постоянство, передаетъ ночные призраки аллей и перекрестковъ съ снующими по нимъ омнибусами, каретами, лошадьми и пѣшеходами, въ блѣдномъ полусвѣтѣ, образуемомъ газовымъ освѣщеніемъ и сумерками: въ этомъ году онъ представилъ видъ Портъ Мальо съ очень живописнымъ эффектомъ снѣга. Пиша по холсту, точно гравируя сухою иглою, Рафаэлли изображаетъ, на манеръ Пиранези, но не думая особенно о разновѣсіи и линіяхъ, — маковку Нотръ Дамъ, площадь Св. Троицы и Елисейскія поля, на дымныхъ фонахъ чуднаго сѣраго тона, съ уличными сценами, живыми по движенію и краскамъ. Если разобрать общее впечатлѣніе, получаемое отъ произведеній нашей школы пейзажистовъ, то кажется, что она — на пути этого исканія все болѣе и болѣе глубокаго эффекта свѣта и освѣщенія. Преобладаютъ восходы и закаты солнца, размножились фруктовые сады, поля и цвѣтущіе холмы; эффекты тумановъ, впрочемъ малочисленные, освѣщаются сами собою отблесками зари или суме-

рекъ, а осень, золотящая деревья лѣсовъ, склоны косогоровъ, крутые берега рѣкъ и изгороди дорогъ, — изъ всѣхъ временъ года самое излюбленное юностью. Искренно хвалимъ ее за это. Въ этомъ можно видѣть точное и неопровержимое указаніе на то̀, что Школа въ добромъ здравіи, идетъ по своей дорогѣ и прогрессируетъ въ силѣ и оригинальности.

Прошлый годъ Коммѐ, своимъ триптикомъ «Люди моря», завоевалъ извѣстность; сильно и заслуженно восхищались этимъ произведеніемъ рѣдкой силы по сочиненію и исполненію, которое, въ цѣлой серіи драматическихъ и живописныхъ сценъ, съ оригинальными типами мужчинъ, женщинъ и дѣтей, написанными съ суровою смѣлостью, воспроизводило скромную, но грандіозную жизнь простой и сильной расы, въ дивной гармоніи съ величавой и меланхолической поэзіей ея природы. Какъ и слѣдовало ожидать, успѣхъ породилъ легкія подражанія этой манерѣ живописи и этому роду картинъ: болѣе ничего не видать, какъ бретонскія «марины» съ черными и неясными фигурами въ задымленной атмосферѣ темныхъ жилищъ или же въ густомъ туманѣ сумеречныхъ утра или вечера. Изъ-за нихъ самыя залы кажутся въ траурѣ. Было бы благоразумно дѣйствовать противъ подобныхъ тенденцій, которыя совершенно противоположны нашему темпераменту, нашимъ вкусамъ, нашимъ идеямъ и, въ особенности, дѣйствительности. Этотъ кажущійся натурализмъ—простой и чистый романтизмъ, печальный, даже мертвящій, что̀ только усиливаетъ промахи поддѣлывателей. Единственная картина, тоже триптикъ, выдѣляется изъ этого потока копій «Моряковъ» Коммѐ—это «Рыбакъ» Франца Шарлѐ, брюссельскаго живописца, въ замыслѣ и исполненіи котораго видно чувство живописной дѣйствительности, характерныхъ типовъ, съ пониманіемъ силы и энергіи. Картины съ фигурами—скорѣе этюды, чѣмъ композиціи,—присланныя этотъ годъ авторомъ «Людей моря», написаны въ той же самой странѣ Уэссана, да и дѣйствующія лица ихъ, изображающія женщинъ въ траурѣ, принадлежатъ къ той же самой семьѣ,—они не способны затормозить развивающихся наклонностей къ этой черной живописи съ извѣстными эффектами, изъ-за поэтической таинственности, существующей тамъ для сантиментальныхъ душъ. Насколько «Geernardier» г-жи Демо̀нъ-Бретонъ, т. е.—рыбакъ со своимъ тяжелымъ неводомъ на плечахъ, обутый и одѣтый въ холстъ и кожу, пожелтѣвшіе и порыжѣвшіе, самъ блестящій отъ брызгъ, кажется мнѣ болѣе трогающимъ своею правдивостью, въ полномъ свѣтѣ настоящаго дня, подъ обычнымъ небомъ Сѣвера!.. Изъ желанія сдѣлать ихъ выразительными, этихъ бѣдныхъ моряковъ, ихъ идеализируютъ, когда они вовсе не мечтатели, не мыслители, и еще менѣе — олицетворенія пороковъ и добродѣтелей. Школа маринистовъ стоитъ на наклонной плоскости, которая, если они не пробудятся быстро и рѣшительно отъ своихъ заблужденій и снобизма, приведетъ ихъ къ потерѣ всякой оригинальности. Иностранцы намъ даютъ любопытные образцы простого реализма, не менѣе, однако, суроваго и грандіознаго. «Финскіе рыбаки» Эдельфельдта—съ великолѣпнымъ движеніемъ и большою характерностью; Шарль Бартлетъ представилъ въ голландскомъ пейзажѣ, подъ именемъ «Старики», матросовъ съ небольшого судна, отдыхающихъ на берегу канала въ своихъ неудобныхъ толстыхъ воскресныхъ одеждахъ: лица, хотя нѣсколько странныя, — тонко



Г-жа ДЕМОНЪ-БРЕТОНЪ, «Geernardier». M-me DEMONT-BRETON.

изучены; «Ревность» Хагборда—живописная сцена изъ жизни шведскихъ моряковъ, написанная съ легкимъ юморомъ: молодой рыбакъ дуется на свою возлюбленную, взглядъ которой на его соперника, видно, сильно раздосадовалъ его.

Изображенiе сельской жизни въ живописи всегда насчитываетъ въ нашихъ Салонахъ не мало приверженцевъ, старыхъ и молодыхъ, произведенiя которыхъ служатъ украшенiемъ Французской школы. Невзирая на свои 72 года, мастеръ изъ Куррiера—Жюль Бретонъ—продолжаетъ выставлять свои картины, посвященныя его дорогому Артуа и въ которыхъ едва чувствуется его возрастъ. Его «Тревога» есть передача въ живописи слѣдующихъ строфъ изъ его поэмы «Жанна»:

«Пожаръ!—несется всюду крикъ, электризуя
«Жнецовъ, которые бѣгутъ, и вся толпа
«Чрезъ городъ темный стремится, какъ волна».

«Часъ Тайны» могъ бы иллюстрировать одну изъ страницъ любви той же поэмы. И вотъ, послѣ долгаго отсутствiя, появляется опять передъ публикою почти восьмидесятилѣтняя художница, славное имя которой, однако, не забыто, ставъ популярнымъ, благодаря столькимъ шедеврамъ,—это Роза Бонёръ. Она прислала картину «Корова и Быкъ изъ Оверни», которая, будучи помѣчена 1899 годомъ, свидѣтельствуетъ о рѣдкой силѣ исполненiя и чудной свѣжести красокъ. Они, право, исключительнаго сложенiя—эти художники, явившiеся въ первой четверти нашего столѣтiя, люди, словно какъ принадлежащiе совсѣмъ къ другой расѣ, чѣмъ нынѣшнiе. Возьмите Вильяма Бугеро, который пишетъ съ тою же грацiей выраженiя, въ томъ же тонкомъ

и нѣжномъ колоритѣ, какъ и тридцать лѣтъ тому назадъ, — Св. Дѣвъ, Нимфъ и Амуровъ, и производитъ ежегодно свои полдюжины картинъ, оспариваемыхъ, при помощи банковыхъ билетовъ, любителями и торговцами:



БУГЕРО, «Восхищеніе». BOUGEUREAU, «L'Admiration».

Жерома, который лѣпитъ колоссальныя конныя статуи, тонкія фигурки для этажерокъ, и предается со страстью золоченой и раскрашенной скульптурѣ; Гебера, женскіе портреты котораго, выставленные въ этомъ году, соперничаютъ по силѣ прелести съ живописью молодыхъ людей, только что выпущенныхъ изъ Римской Академіи, четыре года имъ управлявшейся; Геннера, чей этюдъ лежащаго нагого человѣка и портретъ старухи доказываютъ его смѣлую увѣренность въ рисункѣ и краскахъ... (см. на стр. 781). Дай Богъ, чтобы слѣдующее за этимъ поколѣніе имѣло столь же плодотворную и столь же блистательную старость.

Картинами: «Пробужденіе косаря», «Счастливая семья» и «Прачки» Леонъ Лермиттъ продолжаетъ свое дѣло, послѣдовательно и прогрессивно, а именно — живописанія сельской жизни, элементы котораго, никогда и ни въ чемъ не сходные съ встрѣчаемыми въ произведеніяхъ ни Милле, ни Жюля Бретона, представляютъ вмѣстѣ, въ гармоничной связи, соединеніе силы и искренности, прелести и нѣжности, сочиненія и исполненія. Баррилло въ своей «Товильской Фермѣ» проводитъ передъ восхищеннымъ взоромъ — прекрасныхъ коровъ и быковъ, равныхъ по достоинству съ тѣми, которыхъ воспѣвалъ сельскій поэтъ Пьеръ Дюпонъ, а въ «l'Engasado», переходѣ черезъ Рону стада Камаргскихъ быковъ, Поль Вейсонъ оживляетъ передъ упоеннымъ воображеніемъ одну изъ сценъ пастушеской жизни Прованса, кажущуюся, по грандіозной поэзіи освѣщеннаго солнцемъ центра и по благородной гордости дѣйствующихъ людей и животныхъ, — какъ бы страницей изъ «Георгикъ» Виргилія. Одинъ художникъ, полагаю, еще совсѣмъ молодой, занялъ въ этой отрасли воспроизведенія сельской жизни почетное мѣсто созданіемъ, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ, весьма оригинальныхъ Бретонскихъ сценъ. Тамъ сильная, мощная личность,

любящая природу и жизнь, сильныя и колоритныя вещи, энергичные и суровые типы, воздухъ и свѣтъ. «Борцы въ Финистерѣ», своимъ смѣлымъ натурализмомъ, своими могучими красками, напоминаютъ собою живопись Курбѐ и Домье. Эти праздничные крестьяне и крестьянки, образовавшiе какъ бы кольцо, стоя или сидя на камняхъ вокругъ арены, гдѣ борются парни,— просто великолѣпны по своимъ позамъ и выраженiямъ, во всемъ разнообразiи чувствъ и сильныхъ ощущенiй, ими испытываемыхъ при этомъ зрѣлищѣ, и вся ихъ группа, блестящая безъ преувеличенiя, гармоничная безъ крайностей, производитъ великолѣпное впечатлѣнiе на фонѣ пейзажа съ спокойнымъ и прозрачнымъ освѣщенiемъ, точно отраженiемъ бѣлизны береговыхъ песковъ и ясности водъ океана. Картины Эмиля Дезонѐ: «Патронъ Офрiэ и три матроса съ спасательной лодки въ Сенъ-Гренолѐ-Пенмаркъ» и «Юноша съ сестрой изъ Пенмарка» съ вѣрностью передаютъ выразительные типы этой живописной и сильной расы съ морского побережья, старыхъ морскихъ волковъ и молодыхъ волченятъ, только и мечтающихъ о томъ времени, когда они, въ свою очередь, пойдутъ на рыбацкихъ лодкахъ играть жизнью среди утесовъ, во время бури...

Еще болѣе разнообразiя сюжетовъ, маперъ, прiемовъ и замысловъ—въ жанрѣ. Какъ соединить во едино, хотя бы слабыми узами, нѣкоторыя изъ картинъ, кажущихся наиболѣе характерными и лучше удавшимися? Въ «Рынкѣ Бельвиля», напр., Жанъ Жофруа, почти классическiй живописецъ дѣтей, позаботился сохранить воспоминанiе объ извѣстныхъ народныхъ типахъ этого



ЖОФФРУА, «На рынкѣ въ Бельвилѣ». — GEOFFROY, «Au marché de Belleville».

стараго Парижскаго квартала, которые завтра исчезнутъ: бродячаго слесаря, продавца шнурковъ для сапогъ, торговца салатомъ,—это очень интересная картинка нравовъ въ духѣ Мерсье; но въ то же время онъ выставилъ «Обработку желѣза въ профессіональной школѣ въ Делли въ Алжирѣ», гдѣ ничего нѣтъ, кромѣ живописнаго этнографическаго этюда: терпѣливое и добросовѣстное изученіе свѣтовыхъ эффектовъ во внутренности кузницы, въ соединеніи съ эффектами знойной атмосферы. Затѣмъ, это Жанъ Беро̀, усталый отъ несчастныхъ экскурсій въ область апокалиптическихъ соціальныхъ аллегорій, который снова возвращается, къ нашей великой радости, къ своимъ тонкимъ парижскимъ этюдамъ внутренней обстановки и уличной жизни, гдѣ превосходно изображаетъ: походку, движенія, костюмъ, лицо и глаза парижанокъ, все это — сверкая свѣжимъ изяществомъ, легкой граціей, остроумной веселостью, прелестной смѣлостью и царственной красотой. Не презираютъ и славы современнаго Дюбюкура: соперничая съ Жаномъ Беро̀, Рафаелли силится тоже изображать, правда, по своему,—занятый болѣе пятнами красокъ, чѣмъ выраженіями лицъ,—свѣтское движеніе внѣ Парижа. Сабаттѐ же, напротивъ, предпочитаетъ останавливаться съ любопытствомъ у папертей церквей, чтобы изучать смиренныхъ, робкихъ, печальныхъ и страждущихъ, которые входятъ туда съ цѣлью найти тамъ утѣшеніе, покой, надежду, участіе, и которые выходятъ оттуда умиротворенными и утѣшенными; но онъ не забываетъ отмѣтить по пути и забавныя лица людей, застывшихъ въ ханжествѣ и лицемѣріи. Восхищаясь «Служанкой» Жоржа Байля, вспоминаешь о «Служанкѣ» Шардена, увеличенной въ размѣрахъ, но не менѣе красивой, чѣмъ та. Еженъ Бюланъ показываетъ намъ деревенскіе типы съ Гольбейновскою точностью и силой выраженія, Аданъ же въ «Мощехранительницѣ»—фигуры сельскихъ женщинъ и



АДАНЪ, «Мощехранительница».

ADAN, «Le reliquaire».

дѣвушекъ съ очень интереснымъ пошибомъ граціознаго натурализма. На французской выставкѣ 1898 г. въ С.-Петербургѣ видѣли картину Жозѐ Фраппа̀, изображающую президента Феликса Фора въ мастерской рабочаго-

ленточника въ Сентъ-Этьенѣ: это настоящій историческій анекдотъ, очень тонко разсказанный художникомъ, свѣдущимъ и остроумнымъ, безъ чего подобные сюжеты были бы лишь лубочными картинками. И совершенно въ иномъ родѣ по темѣ и идеѣ это воспоминаніе прошлаго, эта прелестная фантазія Каррье-Беллёза: «Приготовленія къ празднику въ XVI вѣкѣ», пріятно показываетъ, что̀ можетъ сдѣлать искусный, изобрѣтательный и остроумный художникъ изъ брикабрака и ветоши минувшаго, вводя ихъ въ сочиненіе, освобождающее насъ отъ банальности воспроизведеній внутренней жизни временъ Возрожденія остатками романтиковъ тридцатыхъ годовъ: это прислуга богатаго парижскаго буржуа, чистящая и моющая оружіе, золотыя и серебряныя вещи, желѣзо и мѣдь, которыя завтра должны фигурировать на стѣнахъ, полкахъ и столахъ. Эта картина напоминаетъ, вовсе не будучи подражаніемъ, «Чистку мѣдной посуды» Галлана, одну изъ красивѣйшихъ вещицъ своего времени по передачѣ прошлаго.



ЖЕРВЕКСЪ, «На яхтѣ въ Архипелагѣ». — GERVEX, «Yachting dans l'Archipel».

Вотъ какія быстрыя и коренныя измѣненія по отношенію ко времени и къ средѣ внесла столь трудно поддающаяся анализу, капризная художественная мода — въ такъ называемый жанръ, насчитывающій все еще не мало приверженцевъ, несмотря на то̀, что, по сравненію съ теперешнимъ количествомъ художниковъ, увѣряютъ въ ихъ значительномъ уменьшеніи. Средніе вѣка представляются совсѣмъ заброшенными; однако, Бутè-де-Мувель смѣло попробовалъ воскресить ихъ своей гигантской миньятюрой,

какъ бы изъ тисненой, волнистой кожи, позолоченной и посеребренной: «Іоанна д'Аркъ въ Шину», которая предназначена для украшенія базилики въ Донреми. Возрожденіе французское, нѣмецкое или итальянское прельщаетъ немногихъ; никто болѣе не восторгается также и восемнадцатымъ вѣкомъ, еще вчера бывшимъ въ такой модѣ, но которому теперь любители моды предпочитаютъ тѣ оригиналы, подлинные или нѣтъ, которые плодятся у торговцевъ и въ Отель Друо, какъ грибы и улитки послѣ грозы. Времена директоріи тоже отходятъ въ вѣчность. Это Бонапартъ, или Наполеонъ, кто занимаетъ нынѣ первое мѣсто. Въ своемъ «Вечерѣ послѣ Іены» Франсуа Фламенгъ даетъ намъ прекрасное продолженіе своего прошлогодняго «Ватерлоо». Андрè Маршанъ, ученикъ Детайля, пишетъ на громадномъ полотнѣ «Лассаля вечеромъ въ Риволи», по отрывку изъ мемуаровъ маркиза Кольбера: «Вечеромъ послѣ битвы, когда со всѣхъ сторонъ несли главнокомандующему трофеи славнаго дня, Лассаль, блѣдный, усталый отъ многочисленныхъ дѣлъ, имъ совершенныхъ, стоялъ у груды знаменъ; Бонапартъ увидалъ его: «Ложись-ка спать, Лассаль, сказалъ онъ,—ты заслужилъ это». По странной фантазіи композитора, оба героя занимаютъ въ картинѣ какъ бы второстепенное мѣсто; на первомъ планѣ видны кавалеристы, загорѣлыя лица и покрытые кровью и пылью мундиры которыхъ превосходно освѣщены лучами палящаго солнца. Сержанъ изображаетъ эпизодъ изъ Прусской кампаніи 1806 г., одновременно со сценой отступленія Моро на Рейнѣ въ 1796 г. Затѣмъ идутъ: «Высадка генерала Бонапарта въ Египтѣ» Гильбона, «Предписанія Аустерлицкой битвы» Леконта дю Нуи. Остается упомянуть еще: интересную картину Анри Перрò «Защита Баніуля въ 1793 г.», «Артиллерійскіе маневры» Бернъ-Беллькура, «Монбельяръ» Делаге и «Эпизодъ на Авронскомъ плоскогорьи» Жео-Вейса, гдѣ, въ качествѣ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, фигурируютъ довольно извѣстныя въ настоящій моментъ личности: здѣсь капралъ Кавеньякъ, при смѣнѣ постовъ на валу, находитъ своихъ начальниковъ убитыми прусскою бомбой, упавшей къ нимъ на столъ во время завтрака; тамъ Поль Деруледъ входитъ первымъ въ Монбельяръ во главѣ горсти алжирскихъ стрѣлковъ и беретъ сильную баррикаду противъ нѣмцевъ, за каковой подвигъ, спустя нѣсколько недѣль, онъ и получилъ крестъ Почетнаго Легіона. И это будетъ, за исключеніемъ нѣсколькихъ полотенъ, позабытыхъ или затерявшихся среди многочисленныхъ залъ Галлереи машинъ,—почти весь перечень главнѣйшихъ военныхъ картинъ. Батальная живопись, кажется, изъ года въ годъ теряетъ свой прежній успѣхъ; она очень мало разрабатывается молодыми художниками, и публика тоже не очень ею увлекается: ея вкусъ склоняется скорѣе къ сценамъ изъ болѣе давней исторіи, чѣмъ изъ войны 1870—1871 г., которая ее столь сильно увлекала такое продолжительное время.

Рядомъ съ батальною живописью, историческою или анекдотическою, есть другая, которую можно было бы назвать, несмотря на рѣдкость этого выраженія, — батальною живописью философскою или соціальною, въ родѣ того, чѣмъ была книга Виньи: «Военное величіе и рабство». Обыкновенно, подобныя композиціи мало имѣютъ художественнаго значенія: тема заслоняетъ форму. «Отъѣздъ рекрутовъ въ Луксоръ (Египетъ)» и «Возвраще-

нїе рекрутовъ въ пустынѣ (Египетъ)», Жоржа Клэрена, и «Война» молодого испанскаго художника Пла-де-Рубїо—доказываютъ, нынѣшнїй годъ, обратное: это заодно — и произведенїя искусства, и прекрасныя произведенїя философїи, при чемъ одно глубоко восполняется другимъ.

«Феллахи, говоритъ намъ Жоржъ Клэренъ, обязанные нести военную службу, запираются въ казарму до ихъ отъѣзда; семьи—отцы, матери, дочери — бросаются на стѣны съ жалобами и проклятїями». Это первая картина. Во второй—ничего не видно, кромѣ грудъ движущагося песку, откуда выглядываетъ, то тамъ, то сямъ, рука, нога, голова, отъ трупа засыпаннаго солдата. Это напоминаетъ произведенїя Верещагина.

Испанская картина изображаетъ молодого Кубинскаго солдата, возвращающагося въ родную деревушку. На мундирѣ его съ нашивками виситъ крестъ за храбрость, а ведетъ его маленькая заплаканная сестренка. Онъ ощупываетъ стѣны руками, полъ ногами, чтобы признать родимую избушку. Онъ ослѣпъ... Увидя его, старушка-мать издаетъ раздирающїй душу крикъ, который проникаетъ въ самое сердце,—до того вся сцена поразительна, до того живописецъ передалъ, вѣрно и искренно, свое видѣнїе художника во всей его наивной простотѣ, во всей настоящей правдѣ.

Аллегорїя и миѳологїя—потеряли ли или прїобрѣли значенїе? Что̀ тутъ преобладаетъ—идеализмъ или натурализмъ?

Греки и римляне, отъ которыхъ уже романтизмъ долженъ бы былъ насъ избавить, Дїаны, Венеры, нимфы и амуры,—находятся, однако, въ обоихъ Салонахъ не въ меньшемъ количествѣ, чѣмъ картины религїознаго и философскаго содержанїя, и художники посвятили въ нынѣшнемъ году исторической и поэтической аллегорїи цѣлыя громадныя страницы, которыя вообще критика, да и публика, принимаетъ за лучшїя созданїя, воспоминанїе о которыхъ не исчезнетъ въ одинъ день. Для залы знаменитостей въ Тулузскомъ Капитолїи Жанъ-Поль-Лорансъ написалъ съ большимъ декораторскимъ чутьемъ и значительной фантазїей, столь же грандїозную, сколько и живописную, композицїю, вдохновленную сыновней любовью къ родному Лангедоку,—это чудное продолженїе т. к. «Стѣны» для того же зданїя, которая фигурировала въ Салонѣ 1895 года. Панно̀ другого тулузца, Жервѐ, изображаетъ Минерву и Славу, являющихся на облакѣ въ улицѣ Дальбадъ въ Тулузѣ, чтобы привѣтствовать и ободрить скульптора Башелье, также тулузца, который, взобравшись на подмостки, вылѣпливаетъ карїатиду на фасадѣ дома, ставшаго, благодаря этому, извѣстнымъ. Это совсѣмъ непредвидѣнная и оригинальная манера апоѳеоза, которая сначала не привлекаетъ, но потомъ охватываетъ и восхищаетъ своей прелестной фантазїей. Тулуза—благодатный источникъ счастливаго вдохновенїя для живописцевъ, ея сыновей; она вполнѣ заслуживаетъ такимъ образомъ свое славное имя царицы Юга. Вмѣстѣ со своимъ Капитолїемъ, она имѣетъ и свой Тибръ—Гаронну, въ свѣтлыхъ и шумныхъ водахъ которой это племя черпаетъ свое врожденное чувство гармонїи, свою изящную рѣзвость и радостную веселость. Анри Мартенъ передалъ въ прекрасной аллегорїи нѣжную поэзїю береговъ священной рѣки, изобразивъ мечтателей и влюбленныхъ, пришедшихъ въ сумерки подъ свои тополя съ позолоченными южнымъ солнцемъ маковками слушать при легкомъ вечер-

немъ вѣтеркѣ голоса, тайны которыхъ они повѣдаютъ намъ завтра въ своихъ веселыхъ пѣсняхъ и въ стихахъ, нѣжно нашептанныхъ на ухо ихъ прекрасныхъ подругъ. Габріель Феррье также захотѣлъ придать аллегорически—пластичную форму грезамъ поэтовъ на берегу голубыхъ озеръ, въ свѣжей тѣни большихъ лѣсныхъ деревьевъ, въ нихъ отражающихся... По водѣ приближается къ спящему Орфею радостная толпа музъ; Амуръ будитъ юношу и съ ехидной улыбкой показываетъ ему ихъ призраки, являющіеся его ласкать и вдохновлять. Задача была очень граціозна, исполненіе не испортило ее.

Новый художникъ Біелеръ очень удачно и еще съ большею оригинальностью передалъ весьма поэтичную идею въ смыслѣ символизма человѣчества въ своемъ «Паденіи листьевъ». Въ платьяхъ темныхъ и блѣдныхъ цвѣтовъ, въ какіе окрашиваетъ деревья и растенія солнце поздней осени, сидятъ на корточкахъ или лежатъ на землѣ или же тихо вертятся въ порывахъ вѣтра—женщины. Ихъ лица и позы изображаютъ чувства недоумѣнія, усталости, твердости и гнѣва по отношенію къ судьбѣ, такъ жестоко насмѣявшейся надъ ними и предоставившей ихъ участи разрушенія и смерти послѣ бытія — по закону равнодушной и спокойной природы. Это произведеніе плѣняетъ качествами своего исполненія, точно также, какъ своимъ возвышеннымъ замысломъ оно заставляетъ мыслить. Въ «Гнѣвѣ Амура», Мерсье, Эросъ кидаетъ свои стрѣлы въ нимфъ, которыя смѣются его ярости и досадѣ. Въ «Венерѣ, встрѣчаемой Эрами», Альбера Лоранса, сына Жана-Поля Лоранса, богиня, стоя на перламутровой раковинѣ, побѣдоносно приближается, въ сопровожденіи Наядъ, къ гроту, гдѣ дочери Кроноса ожидаютъ ее, восхищаясь ея лучезарной красотой,—во всемъ много граціи, прелести и фантазіи. «Купальщицы» и «Ундины» Фантенъ-Латура тоже восхитительны; да и вообще въ большинствѣ залъ видишь не мало нагихъ женщинъ, сладострастно лежащихъ, тѣлеса которыхъ, обложенныя розами и лиліями, украшаютъ стѣны и восхищаютъ взоръ: это Венеры, Діаны, Амфитриты и пр. Миѳологія, слѣдовательно, пока не умерла; напротивъ, еще кажется, что она насчитываетъ все болѣе поклонниковъ. Эта реакція противъ излишняго натурализма — неизбѣжный законъ въ художественномъ мірѣ, какъ и въ общественномъ.



ФАНТЕНЪ-ЛАТУРЪ, «Купальщицы». — FANTIN-LATOUR, «Baigneuses».

Религія вдохновила многихъ художниковъ, но, если искать въ нихъ традиціи Поля Фландрена или Лесспера,— то легко обманешься: тутъ общія стремленія къ идеалу, ничего

общаго не имѣющему съ благочестіемъ, вѣрой и даже съ мистицизмомъ. Религіозныя картины — это жанровыя произведенія въ большемъ размѣрѣ



Ж.-П. ЛОРАНСЪ. «Тулуза противъ Монфора».

J.-P. LAURENS. «Toulouse contre Montfort».

или же историческія сочиненія, выдержанныя въ классическомъ духѣ, слегка окрашенномъ романтизмомъ.

Что касается Исторіи, то она продолжаетъ быть любимой темой нѣкоторыхъ художниковъ, въ самомъ дѣлѣ весьма заслуживающихъ и достойныхъ удивленія въ настоящее время, когда гораздо болѣе склонны къ различнымъ галантерейностямъ, фантазіямъ и шуточкамъ. Чего не хватаетъ, чтобы громадное полотно Таттегрэна «Взятіе Сентъ-Кентена штурмомъ 29 августа 1557 г.» стало однимъ изъ произведеній, характеризующихъ, такъ сказать, Салонъ? Ему, повидимому, не хватаетъ чего-то такого, что превратило бы въ живое художественное движеніе то неопредѣленное, хотя и сильное чувство, которое оно внушаетъ; а это нѣчто—необъяснимое. Останавливаешься подолгу, смотришь со вниманіемъ, читаешь въ каталогѣ слѣдующій отрывокъ изъ испанской хроники: «Нѣмцы, англичане и даже испанцы совершали большія жестокости надъ женщинами и дѣтьми,—мужчины были убиты. Его Величество Филиппъ II, король Испанскій, приложилъ всѣ старанія, чтобы спасти женщинъ, приказавъ собрать всѣхъ уцѣлѣвшихъ въ одну изъ церквей. Но солдаты раздѣвали ихъ, прежде чѣмъ ихъ вести туда, чтобы

убѣдиться — не спрятаны ли у нихъ деньги, и, если у нихъ были хорошія одежды, то овладѣвали ими. 29-го числа, около 2 часовъ, былъ данъ приказъ,



ТАТТЕГРЭНЪ. «Взятіе Сенъ-Кентена приступомъ». — TATTEGRAIN. «St. Quentin pris d'assaut».

чтобы всѣ женщины были отосланы во Францію. Это было въ самомъ дѣлѣ раздирающее сердце зрѣлище—видѣть этихъ 3500 собранныхъ вмѣстѣ женщинъ плачущими и издающими столь жалобные крики отчаянья... Мнѣ казалось, что я присутствую при новомъ разрушеніи Іерусалима». Этими группами женщинъ, дѣвушекъ и дѣтей, безумно бѣгущихъ среди злобной толпы кавалеристовъ и пѣхотинцевъ, чрезъ трупы и развалины, между разрушающимися, горящими домами, художникъ, видимо, хорошо передалъ впечатлѣніе ужаса отъ такой кровавой страницы. Убѣждаешься въ этомъ, и отходишь; но тотчасъ же возвращаешься, чтобы отыскать именно то нѣчто, неопредѣленное сознаніе котораго у васъ есть и которое точно ускользнуло отъ васъ; затѣмъ уходишь окончательно, послѣ того, что найдешь ту или другую группу очень драматичной, унося съ собою чувство разочарованія. Не оттого ли это, что огромная композиція эта—собственно—не что иное, какъ картина мольбертная, безмѣрно увеличенная, тогда какъ она имѣетъ значеніе декоративной живописи, предназначенной для стѣны монументальнаго зданія? И тотчасъ мнѣ приходитъ на память слѣдующій разборъ достоинствъ крупнѣйшаго декоратора нашего времени, Пювисъ-де-Шаванна, на основаніи его произведеній и заявленій: «Правила, руководящія умомъ и рукою художника,—это: необходимость дѣйствующихъ лицъ, логичность и простота ихъ дѣйствій, архитектоническая связь всѣхъ элементовъ композиціи. Ни въ одной изъ своихъ картинъ онъ не помѣститъ группы, фигуры, декоративнаго мотива, которые не были бы тѣсно связаны съ сюже-

томъ, которые не были бы необходимы для его изображенія. Самая маленькая прорѣха, по его мнѣнію, достаточна, чтобы обрушить все зданіе, возбуждая недовѣріе въ смотрящемъ; одна незначительная подробность, чуждая самому замыслу, способна уничтожить всю силу впечатлѣнія. Изъ этой необходимости вытекаетъ логичность дѣйствій, которая сама влечетъ за собою простоту». Если бы требовалось только выбрать большое полотно, чтобы сдѣлать что-нибудь большое, то это было бы, въ самомъ дѣлѣ, не трудно, и само Марсово поле, все цѣликомъ, скоро сдѣлалось бы недостаточнымъ: тамъ не видали бы иныхъ полотенъ, какъ только въ циклопскихъ размѣрахъ, въ родѣ «Заговора Пацци», Рауля Барбена, этого живописнаго логогрифа, разгадать который не рѣшился ни одинъ изъ Эдиповъ критики, на столько онъ необъятно теменъ. «Est modus in rebus» (всему есть мѣра)—можно было бы сказать художнику безъ шутокъ.

«Смерть императора Геты» Рошгросса, пожалуй, болѣе бы нравилась, если бы это произведеніе, также монументальныхъ размѣровъ, было уменьшено до мольбертной картины. Все въ ней такъ заботливо и до такой тонкости выписано: дѣйствующія лица, одежды, оружіе и мебель. Есть тамъ подробности трагедіи, которыя могутъ затмить, безъ ихъ блеска, «мертвую натуру» Дегоффа и Воллона; шелковистымъ и блестящимъ тканямъ позавидовали бы Дюбуффъ и Жакэ. И всѣ эти красивыя вещи болѣе привлекаютъ взоръ, чѣмъ драматическое лицо Юліи Домны, защищающей своего



РОШГРОССЪ «Убіеніе Императора Геты».—ROCHEGROSSE. «Assassinat de l'Empereur Geta».

сына, и прекрасное движенiе толпы центурiоновъ, бросающихся на Императора, чтобы его убить.

Красивую страницу современной исторiи написалъ Роль въ своей картинѣ «Воспоминанiе о кладкѣ перваго камня для моста Императора Александра III», назначенной для Версальскаго музея. Обыкновенно, такого рода картины, несмотря на талантъ ихъ авторовъ,—до нельзя сухи и возбуждаютъ непреодолимую скуку. Тутъ, благодаря протокольности, политики, администрацiи, бываетъ столько указанiй, просьбъ, совѣтовъ, ничего общаго не имѣющихъ съ искусствомъ. Развѣ Детайль не уничтожилъ самъ свою картину «Раздача знаменъ французскимъ полкамъ въ 1879 г.», заказанную ему Правительствомъ? Но Роль, съ остроумной и дипломатической ловкостью, преодолѣлъ тягостныя трудности подобнаго рода композицiй. Всѣ личности были отодвинуты имъ на заднiй планъ, въ полутѣнь, что смягчало малоэстетичныя физiономiи и движенiя. Главныя дѣйствующiя лица картины, которыя только и интересуютъ зрителя, вмѣстѣ съ Царицей, Царемъ и Президентомъ республики,—это молодыя дѣвушки, подносящiя Императрицѣ дары Парижской промышленности и торговли. Эта группа весьма грацiозна: бѣлыя платья, бѣлокурые волосы представляютъ симфонiю свѣтлыхъ тоновъ, очень гармоничную, нѣжную и живописную, радующую взоръ. Итакъ, тутъ главнымъ образомъ скорѣе произведенiе живописца, чѣмъ трудъ лѣтописца, и это созданiе одно насъ интересуетъ и должно заслуживать здѣсь похвалы, потому что оно прекрасно и дѣлаетъ большую честь нашей Школѣ. Кутюрье, тотъ оказался превосходнымъ маринистомъ въ своей картинѣ, заказанной ему Правительствомъ для Версальскаго музея: «Французская эскадра, вышедшая въ Шербургъ на встрѣчу Царю, салютуетъ и сопровождаетъ Императорскую русскую яхту 5 октября 1896 г.». Онъ показываетъ тутъ оригинальность, совершенно особенную: никто передъ этой картиной, трезвой, строгой и мощной, не думаетъ о Вернè, Изабè и еще менѣе о Дюранъ-Бражѣ или Гюденѣ.

Портреты, всегда многочисленные въ нашихъ Салонахъ, а въ этомъ году еще болѣе, чѣмъ когда-либо, доказываютъ, что французская школа постоянно насчитываетъ, въ этомъ родѣ живописи, не мало старыхъ и молодыхъ мастеровъ, умѣющихъ правдиво передать характеръ и физiономiю нашихъ современниковъ, въ ихъ самыхъ разнообразныхъ общественныхъ положенiяхъ; очаровательно писать красоту, прелесть, изящество и знатность нашихъ женщинъ; нѣжно выражать поэзiю улыбающагося дѣтства. Ни въ какой другой странѣ, пожалуй, нельзя было бы ежегодно найти столько произведенiй, представляющихъ большiя различiя въ манерѣ, прiемѣ и идеалѣ. Тутъ есть все: портреты интимные, и семейные, и свѣтскiе, и оффицiальные, и заказные, писанные и въ знакъ дружбы, и въ доказательство любви, и какъ дань уваженiя, и въ видѣ этюда оригинальнаго типа, попадающагося на пути, на улицѣ или среди извѣстностей. И тутъ легко можно бы было отыскать любопытное сходство съ наиболѣе характерными произведенiями всѣхъ школъ, всѣхъ временъ—начиная съ Клуè и до Давида, Энгра и Горацiя Вернè. Марсель Башè воскрешаетъ большiе фамильные портреты XVIII столѣтiя. «Г-жа ванъ-Дервье», Бенжамена-Кон-



стана, напоминаетъ своей гордой поступью какую-нибудь принцессу Ванъ-Лоо. Группа друзей, написанная Симономъ, переноситъ насъ въ золотой вѣкъ голландской школы. А сколько новыхъ Натье, Рау, Друе и Койпелей, не говоря уже о Жерарахъ, Жиродe и Винтергальтерахъ! Своими тонкими портретами, прямо происходящими отъ миніатюръ временъ Людовиковъ XV и XVI, Вирцъ основалъ цѣлую школу, а Бонна, Лефевръ, Каролюсъ-Дюранъ, Геберъ, Даньянъ-Бувере, Машаръ, Фраппа, Фріанъ и ла-Гандара прибавили къ своимъ прежнимъ произведеніямъ—еще новыя, высоко-поддерживающія ихъ славу.

Въ общемъ, французская школа живописи въ обоихъ Салонахъ доказываетъ съ гордой плодовитостью эклектичность вдохновеній и стремленій, малость которой слѣдовало внести и въ разбирающую ее критику, чтобы не быть несправедливымъ къ какой-либо группѣ или личности, такъ какъ вездѣ есть хорошая воля, рѣшимость, совѣстливость и искренность. Это свобода, которая такъ устроила. Теперь нѣтъ, собственно говоря, ни власти, ни сопротивленія. Академія Художествъ не имѣетъ никакого рѣшающаго вліянія, тѣмъ менѣе тираническаго, не обладая возможностью употреблять противъ своихъ противниковъ то страшное оружіе, которое ей давало въ руки прежнее внутреннее устройство Салоновъ. Правительство, какъ и Парижскій муниципалитетъ, скорѣе благосклонны, чѣмъ противоположны новымъ идеямъ, или тѣмъ, которыя считаются за таковыя. А публика такъ же спокойна, какъ и нерѣшительна,—и въ своемъ предпочтеніи, и въ своей ненависти, постоянно сбиваемая съ пути противорѣчивыми перемѣнами во мнѣніяхъ и мысляхъ.

Свобода въ искусствѣ—есть свѣжій и неисчерпаемый источникъ прогресса.

М. ВАШОНЪ.

ЖИВОПИСЬ ВЪ ВАРШАВѢ.

I. ПОСТОЯННАЯ ВЫСТАВКА «ОБЩЕСТВА ПООЩРЕНІЯ ХУДОЖЕСТВЪ ВЪ ЦАРСТВѢ ПОЛЬСКОМЪ».

Прежде чѣмъ приступить къ обозрѣнію текущихъ явленій художественной жизни Варшавы, намъ бы хотѣлось поговорить о главныхъ моментахъ, пережитыхъ польскимъ искусствомъ, насчитывающимъ уже болѣе 200 лѣтъ существованія, и охарактеризовать общее его состояніе въ настоящее время. Но, къ сожалѣнію, Варшава доставляетъ для подобнаго обзора такъ мало доступнаго матеріала, что намъ пришлось отказаться отъ такого намѣренія. Правда, лѣтомъ прошлаго года, подъ названіемъ Ретроспективной выставки, публика могла ознакомиться съ нѣсколькими сотнями картинъ польскихъ живописцевъ, начиная съ XVII вѣка, однако и эта выставка могла дать лишь очень отдаленное понятіе объ общемъ развитіи польскаго искусства, вслѣдствіе крайней неполноты подбора собранныхъ полотенъ, обусловленной отчасти случайными трудностями полученія картинъ изъ частныхъ коллекцій, отчасти независящими отъ устроителей обстоятельствами. Извѣстно, напр., что даже нѣкоторыя изъ наиболѣе извѣстныхъ произведеній Яна Матейки на сюжеты, взятые изъ давно прошедшихъ временъ, до сихъ поръ не появляются въ Варшавѣ. Въ настоящее время сталъ выходить выпусками Альбомъ польскаго искусства *), съ прекрасными свѣтовыми воспроизведеніями картинъ помянутой исторической выставки. Не желая полагаться на память, мы воспользуемся этимъ изданіемъ, когда оно будетъ закончено, чтобы побесѣдовать о прошломъ, по скольку о немъ можно судить на основаніи видѣнныхъ нами картинъ. А теперь, волей-неволей, мы должны приступить прямо къ современному.

Условія, въ которыхъ приходится жить и развиваться польскому искусству, надо признать далеко не благопріятными его процвѣтанію на родной почвѣ. Мѣстная жизнь не можетъ создать независимый, отъ мелкихъ вкусовъ рыночнаго покупателя, спросъ на серьезныя произведенія, точно также, какъ не можетъ ничѣмъ способствовать и развитію талантливыхъ индивидуальностей, наличность которыхъ нельзя, однако, оспаривать. Не имѣя ни широко поставленныхъ художественныхъ школъ, ни общественныхъ музеевъ, могущихъ въ какой-нибудь степени воспитать вкусъ къ

*) Wydawnictwo artystyczne. Album Sztuki Polskiej. Serja I. Wystawa Retrospektywna w Warszawie 1898 r., opracował Henryk Piątkowski. Warszawa.

La peinture à Varsovie (deux expositions), par G. N. D.

красотѣ и пониманіе ея въ большой публикѣ, а равно и служить источникомъ художественнаго знанія для самихъ живописцевъ, польскіе художники стоятъ предъ дилеммой: или навѣкъ остаться стѣсненными недостаткомъ спеціальнаго образованія и одностороннимъ вкусомъ немногочисленныхъ меценатовъ, или отправиться въ большіе европейскіе центры, чтобы искать того знанія, котораго они не найдутъ дома, и затѣмъ выйти на просторъ всемірной конкурренціи, утрачивая вмѣстѣ съ тѣмъ почти совершенно вліяніе на родное искусство и на вкусъ земляковъ. Силою вещей, наиболѣе способныя личности выбираютъ эту послѣднюю дорогу, предоставляя менѣе талантливымъ тѣшиться не особенно завидной славой доморощенныхъ мастеровъ *).

Какое угнетающее вліяніе оказываютъ очерченныя условія на общій уровень мѣстнаго искусства, ясно для всякаго, кто внимательно обойдетъ двѣ имѣющіяся въ Варшавѣ постоянныя выставки картинъ—въ Обществѣ Поощренія Художествъ (Towarzystwa zachęty sztuk pięknych w Królestwie Polskiem) и въ залахъ г. Крывульта. Послѣдняя, повидимому, имѣетъ исключительно коммерческій характеръ. Кромѣ тѣхъ случаевъ, когда въ залахъ этихъ помѣщается какая-нибудь случайная коллекція, представляющая извѣстную цѣнность, здѣсь находитъ помѣщеніе все, что только накопилось въ разныхъ мастерскихъ—неудачнаго, безталаннаго и неинтереснаго. Среди нѣсколькихъ десятковъ крупныхъ и малыхъ полотенъ, съ трудомъ можно указать на ту или другую картину, къ которой можно было бы съ грѣхомъ пополамъ приложить средній, нешкольный масштабъ. Само собою разумѣется, что было бы странно съ нашей стороны утомлять читателя разборомъ этихъ рыночныхъ произведеній. Выставка въ Обществѣ Поощренія Художествъ, по самой задачѣ учрежденія, должна носить уже иной характеръ. Тутъ Комитетъ производитъ оцѣнку представляемыхъ художниками картинъ, и поэтому совершенной безграмотности мы здѣсь не рискуемъ встрѣтить. Къ сожалѣнію, жюри принимаетъ все-таки еще слишкомъ низкій критерій, такъ что въ предѣлы его входятъ массами совершенно ничтожныя и бездарныя вещи. Но это бы еще не бѣда: гораздо хуже, что въ число отверженныхъ попадаютъ, говорятъ **), и такія произведенія, которыя, своими положительными качествами, несомнѣнно возвышаются надъ общемъ уровнемъ, и носятъ при этомъ такія черты индивидуальнаго воспринятія впечатлѣній природы, которыя только для господствующихъ здѣсь шаблонныхъ вкусовъ кажутся непозволительною ересью. Такимъ образомъ, мы въ правѣ видѣть въ выставкѣ Общества тотъ уровень художественныхъ качествъ, который вполнѣ удовлетворяетъ мѣстнымъ

---

*) На эти тяжелыя обстоятельства недавно горько жаловался художникъ Л. Васильковскій въ журналѣ «Tygodnik Illustrowany» 1899 г., № 16, стр. 310.

**) Stanisław Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas. Lwów, Warszawa, Poznan. Изд. 3-е, 1890 г., стр. 374, 375 и слѣд. Г. Виткевичъ, самъ художникъ и талантливый критикъ, ведетъ неустанную войну съ рутиной въ живописи и съ невѣжествомъ въ критикѣ. Къ его книгѣ намъ, вѣроятно, не разъ еще придется прибѣгнуть.

требованіямъ и считается золотою срединою между лубкомъ и первыми признаками оригинальнаго творчества.

Характернымъ для этого уровня, впрочемъ, является не отсутствіе крупныхъ художественныхъ произведеній, могущихъ претендовать на прочный интересъ: такія вещи рождаются не каждый день и даже не каждый годъ. На постоянныя выставки, подобныя разсматриваемой нами теперь, мы не пойдемъ искать великихъ твореній, — насъ интересуютъ подчасъ и продукты повседневной работы художника; мы хотѣли бы подмѣтить, куда направлены его артистическіе интересы, какъ онъ видитъ природу, какими средствами обладаетъ для перевоплощенія въ краски и линіи того, что воспринимаетъ его глазъ; мы готовы насладиться этюдомъ, эскизомъ, отдѣльными удачными частями картины, лишь бы въ нихъ видно было самостоятельное исканіе художественной правды, добросовѣстная борьба съ техникой, лишь бы они служили доказательствомъ производительной силы ихъ автора. Характернымъ для выставки Варшавскаго Общества именно и является то, что всѣ эти скромныя требованія для подавляющаго большинства видѣнныхъ нами холстовъ слишкомъ серьезны. Нельзя говорить объ исканіи правды тамъ, гдѣ художникъ не видитъ натуры и не хочетъ, повидимому, смотрѣть на нее. Усвоивъ нѣсколько школьныхъ предписаній, получивъ готовыми нѣсколько условныхъ свѣтовыхъ эффектовъ, большинство экспонентовъ, какъ будто, не чувствуетъ даже потребности провѣрить своихъ учителей непосредственнымъ личнымъ наблюденіемъ. Болѣе того: природа признается ими за нѣчто несовершенное, требующее еще украшенія, чтобы вполнѣ соотвѣтствовать школьному идеалу красоты. Тенденція эта особенно ясно проявляется въ портретахъ, такъ какъ тутъ художникъ имѣетъ природу прямо передъ собою и всякое отступленіе отъ нея не можетъ уже быть недобровольнымъ. Для иллюстраціи возьмемъ написанный г. Ленцомъ портретъ извѣстнаго польскаго историка г. Корзона. Художнику показалось недостаточнымъ ограничиться возможно болѣе схожимъ изображеніемъ лица пожилого ученаго, симпатичнаго своимъ умнымъ и добрымъ выраженіемъ, но лишеннаго яркихъ красокъ: портретистъ, не хуже гримера, набѣлилъ ему лобъ и нарумянилъ щеки, такъ что на разстояніи театральной сцены, при искусственномъ свѣтѣ рампы, его можно было бы принять за jeune-premier. Не трудно было бы указать и на другіе примѣры въ томъ же родѣ.

Отсутствіе живого наблюденія природы очень ярко отражается также и на пейзажахъ, которые занимаютъ теперь такое видное мѣсто въ живописи всѣхъ европейскихъ странъ. Пейзажныхъ этюдовъ, гдѣ всегда такъ любопытно видѣть индивидуальныя особенности глаза и кисти даннаго художника, на выставкѣ этого сезона не было почти вовсе. Тѣ же картины, которыя названы пейзажами, за немногими исключеніями (о нихъ рѣчь впереди) обнаруживаютъ не индивидуальное пониманіе природы, а только прочность техническихъ правилъ плохой школы. Никакихъ признаковъ солнца, никакого впечатлѣнія воздушнаго простора, ни одного схваченнаго съ натуры смѣлаго тона,—все тускло, условно, прилизано и скучно.

Колоритъ, впрочемъ, составляетъ слабое мѣсто не однихъ пейзажей

разсматриваемой выставки: сѣрая и коричневая краска бросается въ глаза на каждомъ шагу. Не рѣдкость встрѣтить цѣликомъ сохраняющіеся «локальные цвѣта», вымершіе уже всюду 40—50 лѣтъ тому назадъ, съ тѣхъ поръ, какъ художники стали писать на открытомъ воздухѣ. У экспонентовъ здѣшняго Общества Поощренія Художествъ комнатное освѣщеніе доходитъ иногда до совершенно чернаго цвѣта въ тѣняхъ. Таковы, напримѣръ, портреты пастелью и акварелью г. Мордасевича, въ сущности очень недурно, даже изящно нарисованные; за то окраска ихъ (мы не умѣемъ иначе выразиться) чрезвычайно своеобразна: только самые свѣтлые блики прокрыты слегка цвѣтными тонами, все же менѣе освѣщенныя мѣста, отъ слабыхъ полутоновъ до самыхъ глубокихъ тѣней, сдѣланы просто углемъ или тушью по акварели. И этимъ пріемомъ нарисованы одинаково, какъ аксессуары и платья, такъ и самое тѣло.

При подобномъ состояніи самой техники едва ли стоитъ говорить о замыслѣ той или иной картины, хотя въ произведеніяхъ съ анекдотическимъ содержаніемъ недостатка нѣтъ. Особенно излюблены сюжеты изъ польской исторіи. Интересъ къ прошлому своей страны и своего народа, конечно, вполнѣ законенъ и понятенъ, только жаль, что онъ ограничивается преимущественно декоративною и костюмною стороною минувшей жизни. Но и это бы еще полбѣды. Главная бѣда въ томъ, что изъ всѣхъ видѣнныхъ нами картинъ этого рода можно серьезно говорить лишь объ одной, именно о «Казимірѣ Обновителѣ» г. Герсона. Художникъ этотъ является однимъ изъ преемниковъ традицій Матейки. Вовсе не обладая сильнымъ чутьемъ формы своего славнаго предшественника, г. Герсонъ заимствовалъ у него, однако, романтическое отношеніе къ исторіи, склонность къ идеализованнымъ богатырскимъ типамъ и сложность композиціи. Упомянутая картина представляетъ иллюстрацію къ сохранившейся строчкѣ изъ народной пѣсни XIV вѣка: A witajze nam witaj, nasz mity gospodynie! Народъ, представленный традиціонными академическими типами женщинъ, дѣтей, старцевъ и т. п., совершенно не сливающихся въ толпу, подъ стѣнами Кракова радостно встрѣчаетъ Казиміра Великаго (1333—1370), собирателя Польскихъ земель, завершившаго борьбу королевской власти съ удѣльными порядками. Старый король, верхомъ на вороной конѣ, во главѣ своей дружины, тронутъ народными привѣтствіями и протягиваетъ отечески обѣ руки къ окружающимъ его людямъ. Нѣсколько экспрессивныхъ лицъ далеко не искупаютъ условности позъ, грязновато-блѣднаго колорита и неинтереснаго въ психологическомъ отношеніи содержанія.

Загадочностью сюжета обращала на себя вниманіе присланная изъ Парижа громадная картина г. Янковскаго подъ названіемъ «Судьба». На фонѣ степного пожара скачетъ на неосѣдланномъ ворономъ конѣ безъ узды человѣкъ въ одеждѣ польскаго крестьянина. Мы долго думали, что бы могъ означать этотъ символъ, но такъ и остались при своемъ недоумѣніи. Независимо отъ смысла, тема эта могла бы дать богатый живописный эффектъ. Но г. Янковскій не сдѣлалъ изъ нея ничего. Розовато-кирпичный цвѣтъ пожара безъ всякаго блеска, толстая помѣщичья лошадь въ шаблонной скачущей позѣ, широкое лицо всадника, глядящаго на зрителя

безъ опредѣленнаго выраженія,—все это не производитъ никакого впечатлѣнія. Группа всадника съ конемъ должна была бы выдѣляться темнымъ пятномъ на огненномъ фонѣ,—между тѣмъ она освѣщена совсѣмъ комнатнымъ образомъ со стороны, противоположной пожару.

Мы упомянули объ этихъ двухъ картинахъ не только потому, что онѣ занимаютъ изъ всей выставки наибольшую площадь, но также и потому, что авторы этихъ полотенъ несомнѣнно вложили въ нихъ много труда и старались достигнуть извѣстныхъ артистическихъ цѣлей. Относительно же большинства картинъ нельзя сказать и этого: повсюду замѣчаются слѣды спѣшной работы на память.

Изъ всей массы картинъ, видѣнныхъ нами за этотъ сезонъ на выставкѣ **Общества Поощренія Художествъ**, мы находимъ возможнымъ выдѣлить лишь три небольшихъ пейзажа, которые, вѣроятно, цѣликомъ или частью писаны прямо съ натуры и, по силѣ и вѣрности красокъ и отношеній свѣта къ тѣни, сразу поражаютъ глазъ, утомленный безцвѣтностью и безжизненностью окружающихъ произведеній. Одинъ изъ этихъ пейзажей — «Вечерняя тишина» г. Станислава Жуковскаго,—собственно говоря, не лишенъ крупныхъ недостатковъ: холодное, безжизненное небо рѣшительно не въ тонѣ всей картины, представляющей теплый, тихій августовскій день незадолго до заката; такъ называемый terrain—уже обнаженное волнистое поле, покрытое тѣнью отъ невидимаго холма,—плохо нарисованъ и блѣдно написанъ. Но за то лѣсъ дальняго плана, ярко и вмѣстѣ съ тѣмъ мягко освѣщенный близкимъ къ горизонту солнцемъ, такъ и ласкаетъ глазъ прекрасными, воздушными тонами. Своимъ поэтическимъ настроеніемъ и даже манерою письма, эта картина напомнила намъ нѣкоторые изъ пейзажей г. Левитана. Въ картинѣ г-жи Маріи Гожичъ «Охота на кабана», изображающей занесенную снѣгомъ лѣсную полянку, необыкновенно правдиво передано сильное солнечное освѣщеніе на снѣгу, отъ котораго очень рельефно выдѣляется темная туша легшаго уже на землю кабана. Наконецъ, третій пейзажъ—«Краковъ»—принадлежитъ кисти г. Юльяна Фалата (преемника Матейки по должности директора Краковской Академіи), извѣстнаго и за предѣлами своей родины, въ качествѣ автора зимнихъ пейзажей и охотничьихъ сценъ. Въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло не болѣе какъ съ мастерскимъ этюдомъ: мгла ранняго морознаго утра заволакиваетъ даль и сливаетъ заиндевѣвшія деревья на ближнихъ планахъ въ одну неясную, воздушную массу; надъ этой массой по склону холма вырисовывается вереница монастырскихъ строеній; только что поднявшееся солнце, едва пробиваясь сквозь густую мглу, озаряетъ блѣднымъ лучемъ покрытую снѣгомъ крышу костела и окрашиваетъ морозный воздухъ въ фіолетово-розовый цвѣтъ. Вотъ и всѣ три крошечныхъ оазиса въ обширной пустынѣ экспонатовъ этого года въ **Обществѣ Поощренія Художествъ**.



II. ВЫСТАВКА ОБЩЕСТВА ПОЛЬСКИХЪ ХУДОЖНИКОВЪ «ИСКУССТВО».

Общество это, еще очень молодое, насчитываетъ пока всего семнадцать членовъ, работающихъ въ Краковѣ, Львовѣ, Варшавѣ, Парижѣ. Настоящая выставка, заключающая сто съ небольшимъ картинъ, акварелей, пастелей и скульптуръ, и прїютившаяся въ маленькихъ, неудобныхъ комнаткахъ, важно называемыхъ «Салонъ изящныхъ искусствъ Алекс. Крывульта»,—всего вторая по числу. Первая выставка, которую, къ сожалѣнїю, мы не видѣли, была, говорятъ, и многочисленнѣе, и интереснѣе по качеству экспонатовъ. Но и выставленныя нынѣ сто произведенїй,—число вовсе не маленькое для годовой работы 17-ти художниковъ,—даютъ несравненно болѣе выгодное понятїе о современномъ польскомъ искусствѣ, чѣмъ сотни картинъ, наполняющихъ залы стараго Общества Поощренїя Художествъ, о которомъ мы уже говорили. Правда, и изъ этихъ ста произведенїй извѣстная часть— и даже не малая—могла бы совершенно отсутствовать къ явной пользѣ для выставки. Среди остальныхъ также нельзя указать чего-нибудь, особенно выдающагося или исключительнаго. Но, при всемъ томъ, выставка молодого Товарищества вполнѣ способна вызвать къ себѣ интересъ тѣми двумя-тремя десятками картинъ, въ которыхъ обнаруживается любовь художниковъ къ своему искусству, умѣнье наблюдать природу, серьезные запросы къ себѣ самимъ и достаточный талантъ, чтобы иногда удачно отвѣтить на эти запросы.

Мы совсѣмъ не будемъ останавливаться на слабыхъ вещахъ. Упомянемъ только о тѣхъ, которыя, по нашему крайнему убѣжденїю, обнаруживаютъ вредное для искусства направленїе и которымъ даже снисходительное жюри должно было бы безпощадно заградить доступъ на выставку. Къ подобнымъ произведенїямъ прежде всего слѣдуетъ отнести пастельныя женскїя головки г. Аксентовича (Краковъ), изъ которыхъ нѣкоторыя смѣло названы въ каталогѣ этюдами: въ нихъ нѣтъ не только натуры, но и воспоминанїя объ анатомїи. Всѣ онѣ на одно лицо и различаются лишь цвѣтомъ волосъ. При совершенной плоскости и даже симметричности, онѣ отличаются тою розовою миловидностью, которая цѣнится только кондитерами въ эскизахъ для конфетныхъ коробокъ. Тотъ же коммерческїй характеръ и у большинства акварелей г. Масловскаго (Варшава), изъ коихъ нѣкоторыя сдѣланы почему-то на пергаментѣ. Этотъ дорогой матерїалъ въ значительной степени обезцѣненъ наложенїемъ на него безцвѣтныхъ, полинялыхъ красокъ, которыми написаны портреты скаковыхъ лошадей, борзыхъ собакъ, пейзажики, человѣческїя фигурки. Въ нихъ нѣтъ никакого рисунка, никакого колорита; свѣта оставлены бѣлыми мѣстами. Но детали такъ тщательно выдѣланы, а сюжеты такъ общедоступны, что эстампный магазинъ съ удовольствїемъ принялъ бы произведенїя г. Масловскаго въ видѣ выставочнаго украшенїя въ своихъ окнахъ. Картины г. Владимїра Тетмаера (Краковъ): «Въ полѣ» и «Пѣнїе псалмовъ»—представляютъ отрицательныя явленїя со-


ХЕЛМОНСКІЙ. — CHELMONSKI.

вершенно иного рода. Каждая манера, самая условная, можетъ претендовать на вниманіе, если она помогаетъ приблизиться къ природѣ хоть въ одномъ какомъ-либо отношеніи. Г-нъ же Тетмаеръ выработалъ себѣ манеру, которая на много увеличиваетъ и безъ того большую разницу во впечатлѣніи, получающемся отъ природы и отъ картины, и ничѣмъ не искупаетъ своего неправдоподобія: въ переходахъ отъ свѣтовъ къ тѣнямъ художникъ штрихуетъ кистью, какъ во время оно штриховали въ рисункахъ карандашемъ, такъ что, вмѣсто полутоновъ, получается рѣшетка изъ узкихъ мазковъ. Если этотъ пріемъ и оригиналенъ, то въ такой же мѣрѣ уродливъ и совершенно не даетъ возможности разсмотрѣть: имѣютъ ли произведенія г. Тетмаера достоинства въ какомъ-нибудь другомъ отношеніи.

Ограничивая этими весьма неполными указаніями на менѣе удовлетворительные экспонаты, перейдемъ къ болѣе пріятной части нашей задачи. «Гвоздемъ» выставки является огромная картина г. Хелмонскаго. Талантливыя произведенія этого молодого художника, полныя движенія, мѣстнаго колорита

и иногда поэтическаго настроенія, обращали на себя вниманіе на Мюнхенскихъ и Парижскихъ выставкахъ; за то Варшавское Общество Поощренія Художествъ, говорятъ, рѣшительно не видитъ въ нихъ никакихъ достоинствъ и часто отказывается давать имъ мѣсто въ своихъ залахъ *). Выставленная теперь г. Хелмонскимъ картина изображаетъ почти въ натуральную величину четверку гнѣдыхъ, сытыхъ, помѣщичьихъ лошадей, запряженныхъ въ простую телѣгу и скачущихъ во весь опоръ прямо на зрителя. Возница, красивый молодой хлопъ въ живописномъ бѣломъ «сукманѣ», лихо шевелитъ возжами, стараясь удрать отъ настигшаго его ливня. Весьма трудные энергичные ракурсы скачущихъ коней удались художнику прекрасно. Горизонтъ взятъ такъ, какъ онъ представлялся бы зрителю, стоящему на самой дорогѣ непосредственно передъ лошадьми. Это придаетъ особую силу впечатлѣнію: инстинктивно хочется стать на болѣе безопасное мѣсто наблюденія. Прекрасной линейной перспективѣ, къ сожалѣнію, не соотвѣтствуетъ, однако, воздушная, которая должна была бы еще усилиться отъ дождя. Возница, мастерски нарисованный и написанный, кажется чуть ли не на одномъ планѣ съ хомутами лошадей. Этотъ недосмотръ въ значительной степени портитъ иллюзію, но не затемняетъ оригинальности и свѣжести дарованья г. Хелмонскаго.

Г-жа Ольга Бознанская (Парижъ) дала на выставку два мастерскихъ портрета: одинъ — стараго господина, другой — молодой матери съ ребенкомъ на рукахъ. Чрезвычайно скромныя, мѣстами даже слишкомъ сѣрыя, краски прекрасно передаютъ мутное комнатное освѣще-



БОЗНАНСКАЯ. — BOZNANSKA.

*) Stan. Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas, 365—384.

ніе пасмурнаго дня. При безукоризненномъ рисункѣ, границы поверхностей не очерчены рѣзкими контурами: одинъ цвѣтъ какъ бы сливается съ другимъ, отъ этого фигуры такъ и тонутъ въ воздухѣ. Надо очень хорошо знать натуру и имѣть очень вѣрную руку, чтобы, напр., однимъ бѣловатымъ пятномъ, притомъ совершенно неопредѣленнымъ, если смотрѣть на него вблизи, передать характерное при разговорѣ, весьма индивидуальное оскаливаніе зубовъ (у молодой женщины). Лицо ребенка написано нѣсколько суше, но въ общемъ портреты г-жи Бозіанской производятъ чрезвычайно жизненное впечатлѣніе.

Очень хорошъ другой портретъ, также дамы и ребенка, г. Панкевича (Варшава). Упрекъ здѣсь можно сдѣлать только относительно неподвижной позы дамы: поза эта и даже выраженіе лица выказываютъ одну лишь усталость отъ продолжительнаго позированія. За то фигурка хорошенькой дѣвочки лѣтъ пяти полна движенія. Главное же достоинство произведенія г. Панкевича заключается въ мастерскомъ освѣщеніи. Источникъ свѣта—лампа, находящаяся за рамой картины,—обливаетъ всю группу мягкими, не особенно яркими лучами. Дама одѣта вся въ черномъ, а дѣвочка въ бѣломъ, но цвѣта такъ сгармонизованы, что въ этомъ сопоставленіи нѣтъ ничего кричащаго и рѣжущаго глазъ. Напротивъ, обѣ освѣщенныя фигуры, колоритъ которыхъ лишь усиленъ яркимъ апельсиномъ въ рукахъ у дѣвочки, сливаются въ замѣчательно пріятное пятно и рельефно выступаютъ изъ полусумрака глубокой комнаты.

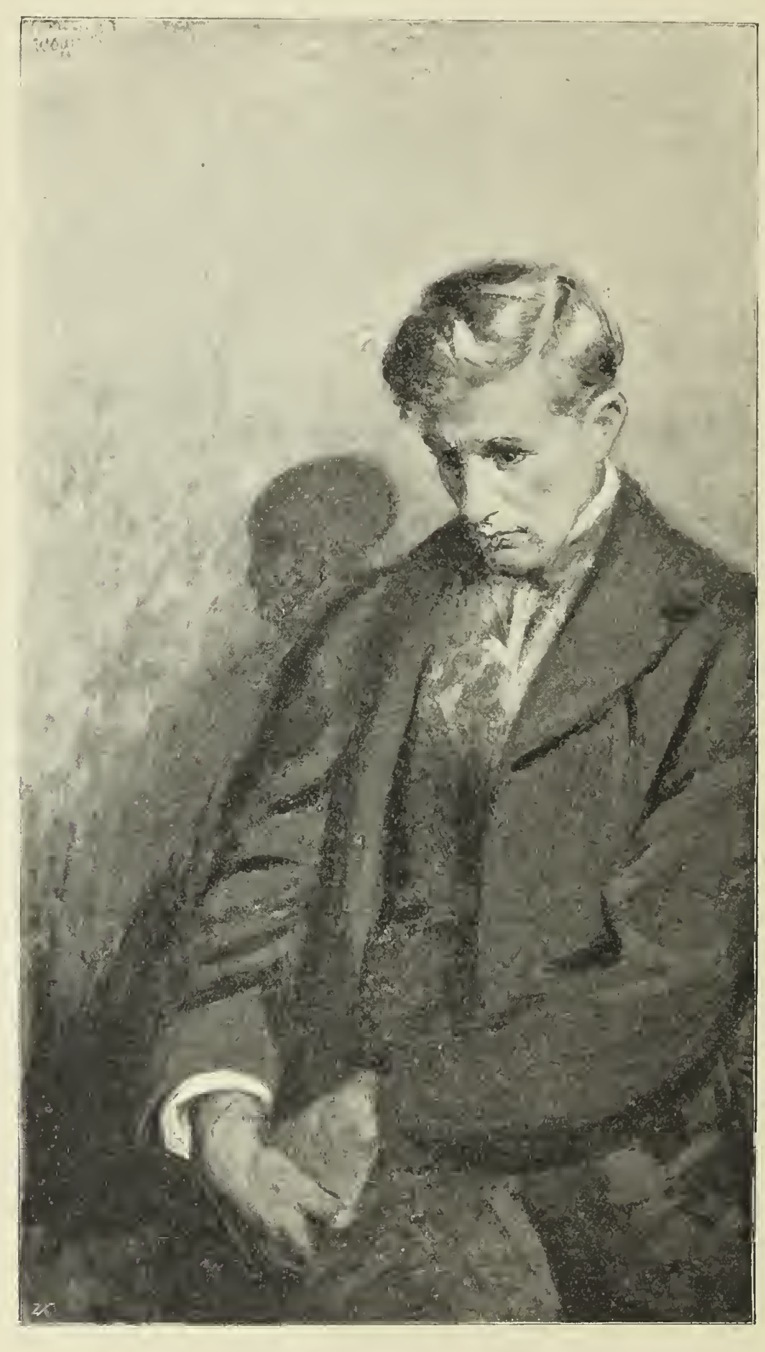
Мы не будемъ отмѣчать другихъ удачныхъ портретовъ, которые вообще составляютъ самую сильную сторону выставки. Остановимся еще на композиціяхъ г. Вейса (Краковъ). Одна изъ нихъ, «Искушеніе», не лишена крупныхъ недостатковъ. Юноша, почти мальчикъ, изображенный почему-то безъ одежды, усердно закрываетъ ладонями уши отъ нашептываній чувственности, которая изображена въ видѣ женщины, тоже нагой, съ тупыми глазами, толстыми губами и весьма реальными, отнюдь не поэтическими формами. Ярко-красный фонъ символизуетъ, вѣроятно, наступающій моментъ затменія разсудка. Нельзя отрицать, что картина имѣетъ много экспрессивности и хорошо нарисована, но при этомъ она обнаруживаетъ отсутствіе въ художникѣ чувства красоты. Обѣ фигуры обрѣзаны по поясъ и торчатъ отдѣльно, не сливаясь въ одну композицію. Краски тоже въ высшей степени непріятныя: грязное тѣло, написанное коричневыми тонами, совершенно не гармонируетъ съ также некрасивымъ краснымъ фономъ. Гораздо лучше другая картина того же художника. По каталогу она носитъ названіе Меланхоликъ, но въ углу полотна самимъ авторомъ написано Todtenmesse (заупокойное богослуженіе), что̀, по нашему мнѣнію, лучше опредѣляетъ содержаніе картины. Молодой человѣкъ, въ напряженной сидячей позѣ, опустилъ голову на грудь и уставился взоромъ въ неопредѣленную точку. Въ тѣни, падающей отъ головы на стѣну, нѣсколькими мазками обозначенъ черепъ для характеристики мрачныхъ мыслей, поглощающихъ юношу. Но это подчеркиваніе совершенно излишне: лицо и фигура изображеннаго человѣка достаточно экспрессивны, чтобы выразить мысль художника.



ПАНКЕВИЧЪ. — PANKEWICZ.

Кромѣ охарактеризованныхъ здѣсь картинъ, на выставкѣ есть немало и другихъ, обнаруживающихъ въ авторахъ—наблюдательность и способность, но, страннымъ образомъ, и здѣсь, какъ и въ Обществѣ Поощренія Художествъ, мы встрѣчаемъ одинаковое пристрастіе польскихъ художниковъ къ комнатному освѣщенію, одинаковый страхъ выйти на солнце, на широкій просторъ. Изъ выставленныхъ пейзажей ни одинъ не отличается вѣрнымъ пониманіемъ природы. Но для произнесенія окончательнаго приговора по этому вопросу подождемъ болѣе многочисленныхъ фактовъ и вѣскихъ указаній.

Д. Г. Н.



ВЕЙСЪ. — «Todtenmesse». — WEISZ.

ВЛАДИВОСТОКЪ.

2 мая закрылась выставка, устроенная мѣстными любителями изящныхъ искусствъ. Продолжалась она всего 12 дней и дала чистаго сбору 243 р. 16 к., которые и переданы Обществу изученія Амурскаго края, любезно пріютившему выставку въ залахъ Музея, и частью Обществу народныхъ чтеній. На выставкѣ была 251 работа 33-хъ лицъ, не считая работъ учениковъ и ученицъ мужской и женской гимназій; предположено же было участіе болѣе 50-ти лицъ. Почему не всѣ любители выставили свои работы — сказать трудно: вѣроятно, нѣкоторые отнеслись недовѣрчиво къ первому здѣсь опыту,—«посмотримъ, что̀ выйдетъ?»—а другіе не въ мѣру поскромничали! Принявъ во вниманіе благотворительную цѣль выставки, казалось бы, можно было быть нѣсколько рѣшительнѣй и не выжидать результатовъ, и это тѣмъ болѣе, что между нами нѣтъ признанныхъ талантовъ, каждая работа которыхъ представляетъ значительный интересъ,—значитъ, къ намъ непримѣнима поговорка: «non multum, sed multum» и результатъ выставки могъ бы быть достигнутъ только количествомъ экспонатовъ. Кромѣ этого, всѣмъ мѣстнымъ любителямъ надо было ознакомиться между собой и рѣшить, на что̀ они способны въ будущемъ. Но что̀ будешь дѣлать, когда всегда и во всемъ мы скептики или инертны, а наша пресса, которая одна могла бы подбодрить насъ, не поняла гг. устроителей, а потому и обошла выставку полнымъ молчаніемъ. Замѣтка въ № 34 «Вост. Вѣст.» и намекъ на критическую статью въ № 19 «Владивостока» въ счетъ не идутъ: первая по своей краткости, второй по запоздалости (напечатанъ чрезъ недѣлю по закрытіи выставки).

Теперь о внутренней сторонѣ выставки. Деревянная мозаика А. А. Бестужева, прессъ-папье, гирлянда цвѣтовъ и двѣ тарелочки Р. А. Анцелевичъ и этюды П. П. Шмидта сдѣлали бы честь любой художественной выставкѣ и внутри Россіи.

Мое вниманіе болѣе всего привлекало панно Бестужева. Оно 2 арш. длины и 1 арш. 2 верш. ширины, раздѣлено на 18 квадратовъ и въ каждомъ одна или двѣ человѣческія фигуры. Тонкость рисунка, экспрессія, хорошо подобранные цвѣта дерева сдѣлали то̀, что многіе не вѣрили каталогу: думали, что панно написано красками. Такому впечатлѣнію много способствовало и то̀, что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ вставлены кусочки целлулоида, напр.: гдѣ вода, яркія ленты. Въ этой работѣ сказался хорошій рисовальщикъ и человѣкъ со вкусомъ. «Прессъ-папье» г-жи Анцелевичъ своего рода chef-d'oeuvre: старая трехрублевая бумажка изображена съ полной реальностью, а лежащую сверхъ нея даму червей такъ и хочется снять. Гирлянда полевыхъ цвѣтовъ производитъ очень хорошее впечатлѣніе свѣжими красками, на нѣжномъ сѣроголубомъ фонѣ. Жаль только, что лепестки мака немного мясисты, а колосъ пшеницы недостаточно рельефенъ. Но это уже тонкости, въ общемъ гирлянда очень хороша. «Ромашка и Васильки» на одной изъ тарелокъ кажутся положенными на нее; иллюзіи немного мѣшало то̀, что тарелка была повѣшена, а не положена.

Этюды П. П. Шмидта, за исключеніемъ «Зимы», дышатъ правдой. Видно, что онъ умѣетъ смотрѣть на природу. Въ нихъ нѣтъ ничего рѣзкаго, кричащаго; наоборотъ, все мягко, все въ тонѣ и въ то же время сильно.

Далѣе слѣдуютъ: «Транспортъ Якутъ» Максимова, «Прибой» Клюпфеля, «Внутренность класса» Шамшева (ученикъ муж. гимн.), три портрета Н. Н. Васильева (наброски карандашомъ), «На рѣкѣ Казанкѣ» Овчинникова и рисунки италіанскимъ карандашомъ и акварелью Н. Н. Игнатьева. У Максимова волна не такъ легка и прозрачна, какъ у Клюпфеля, а небо написано очень эскизно и въ грязныхъ тонахъ; но пароходъ полонъ движенія. У Клюпфеля же, при прекрасно написанной передней волнѣ, совершенно безжизненный пейзажъ, и торчащая изъ-подъ воды скала, о которую разбивается прибой, не только не оживляетъ картины, но при-

Vladivostok (exposition locale), par un Russe.

даетъ ей своею однотонностью еще болѣе безжизненности; то́ же, что она совершенно невыписана, показываетъ, что художникъ специализировался на водѣ и не обращаетъ вниманія на остальное,—это мѣшаетъ цѣльности впечатлѣнія. У Шамшева не только вѣрна перспектива, но вѣрны тѣни и рефлексы и, какъ тѣ, такъ и другіе, очень нѣжно сдѣланы растушовкой; изъ аксессуаровъ класса—только кафедра и черная доска: ихъ совершенно достаточно для полноты картины, изъ чего можно заключить, что г. Шамшевъ пользуется указаніями опытнаго лица. «На рѣкѣ Казанкѣ» очень оригинальная картинка. Это пейзажъ съ натуры, сдѣланный въ старо-голландскомъ стилѣ: короткая перспектива, неопредѣленный бурый тонъ, дальніе планы выписаны черезчуръ подробно. Здѣсь отсутствуетъ, однако, правда: ни такой зелени, ни такого неба въ Россіи нѣтъ, солнца же тутъ больше, чѣмъ въ туманной Голландіи; но общій тонъ картины выдержанъ настолько, что если-бы она продавалась въ лавкѣ антикварія и съ другой надписью, то могла-бы кого нибудь ввести въ заблужденіе. А теперь не знаешь, что́ о ней думать? Что́ за фантазія, при современномъ состояніи искусства, русскую природу изображать на чужестранный манеръ, стародревними пріемами? Н. Н. Игнатьевъ выставилъ очень хорошія работы италіанскимъ карандашомъ; но о нихъ ничего сказать нельзя,—это копіи съ гравюръ. За то его акварели, напр.: «ст. Раздольное», «видъ со 2-й Портовой улицы» и др. показываютъ въ немъ очень недюжинный талантъ, и если онъ перестанетъ копировать и отрѣшится детально заканчивать свои работы, вылизывать ихъ, какъ, напр., портретъ NN, а исключительно обратится къ изученію окружающей природы, возьметъ ее за школу себѣ,—я увѣренъ, онъ достигнетъ очень значительныхъ результатовъ. И для него это тѣмъ легче, что онъ молодъ, любитъ искусство, а природа Владивостока и его окрестностей даетъ своимъ разнообразіемъ неисчерпаемый источникъ для наблюденій и изученія.

Работы выжиганьемъ представлены въ нѣсколькихъ очень недурныхъ вещахъ; напр.: «Сосны» Бурскаго, «Зимній вечеръ» Севена. Первая—большое панно, очень тонко сдѣланное съ офорта Шишкина; вторая—масляная картина среди небольшой доски, края которой (поля) заполнены человѣческими и звѣриными фигурами,. травой, овощами и паутиной. Все это очень остроумно скомпановано, выжжено, а затѣмъ раскрашено.

Кромѣ этихъ и другихъ хорошихъ работъ, среди посредственныхъ и слабыхъ особенно выдаются работы миссъ Морфью; говорю «особенно», потому что она именуетъ себя въ газетахъ учительницей рисованія. Она выставила десять вещей, очень слабыхъ, причемъ въ нѣкоторыхъ, какъ: «Зимній пейзажъ», изображающій работу нашего ледокола въ бухтѣ «Золотой рогъ», «Пальмовый лѣсъ» и «Водяная лилія»—нѣтъ ни рисунка, ни перспективы, ни красокъ. Когда мажутъ дѣти, то говорятъ имъ: или, что они подаютъ надежды, или, что они изводятъ краски. Г-жѣ Марфью можно посовѣтовать оставить краски, и заняться преподаваніемъ родного ей языка,—благо онъ теперь въ модѣ, а на дальнемъ Востокѣ даже считается необходимымъ.

Были на выставкѣ еще и другія произведенія, но о нихъ я не говорю, такъ какъ это работы признаннаго, по крайней мѣрѣ въ нашихъ мѣстахъ, и нынѣ покойнаго художника, выставленныя съ исключительной цѣлью показать гг. любителямъ, къ чему надо стремиться и чего можно достигнуть постоянными работами съ натуры.

Кто бы и что́ бы ни говорилъ объ этой первой здѣсь выставкѣ *), но она во всякомъ случаѣ сдѣлала многое: во 1-хъ, дала понятіе о здѣшнихъ художественныхъ силахъ; во 2-хъ, вызвала въ нихъ стремленіе къ общей работѣ. Рѣшено осенью устроить вторую выставку, но исключительно оригинальныхъ работъ и притомъ не бывшихъ на первой, а сборъ съ нее употребить на устройство вечернихъ классовъ, въ которыхъ можно бы было рисовать съ живой натуры и съ гипсовъ. Этимъ, вѣроятно, будетъ положено начало устройству здѣсь Рисовальной школы. Это послѣднее желаніе гг. экспонентовъ уже сообщено Академіи Художествъ.

Заканчивая настоящую замѣтку, не могу не сказать нѣсколько словъ о нашихъ фотографахъ-любителяхъ. Изъ каталога видно, что они были представлены очень бѣдно, да и то:

*) Въ 1896 г. выставлялись для публики всѣ, попавшія во Владивостокъ, художественныя произведенія безъ отношенія къ мѣсту жительства автора и его національности; поэтому та выставка въ счетъ не идетъ.

одинъ сдѣлался профессіоналомъ, двое работаютъ въ окрестностяхъ, одинъ въ Хабаровскѣ, одинъ недавно пріѣхалъ съ Сахалина и только одинъ, Н. Н. Протопоповъ,—изъ числа тѣхъ, которые когда-то хотѣли устроить свое Общество, затѣмъ открыть отдѣлъ свѣтописи при здѣшнемъ Техническомъ Обществѣ; но пока ничего не сдѣлали и каждый работаетъ самъ по себѣ. Они не воспользовались для сплоченія даже такимъ удобнымъ случаемъ, какъ бывшая выставка. Что же касается Протопопова, то онъ очень усердный любитель и иногда достигаетъ замѣчательныхъ результатовъ. Его снимки судовъ, сдѣланные при разномъ состояніи атмосферы, и въ особенности тѣ, на которыхъ прорвавшійся сквозь тучу солнечный лучъ играетъ на поверхности волнъ,—восхитительны: съ нихъ маринистъ прямо могъ бы писать картины. Я не знаю, отчего онъ свои работы не посылаетъ въ фотографическій журналъ,—онѣ были бы тамъ очень кстати.

Русскій.

14 мая 1899 г.



Ростовъ на Дону.

Недавно въ мѣстныхъ художественныхъ классахъ открылась первая (пасхальная) выставка произведеній живописи и ваянія. Она является первою попыткою къ открытію здѣсь каждый годъ, начиная съ пасхальной недѣли, такой выставки.

Ростовъ не избалованъ въ эстетическомъ отношеніи и видѣлъ не много выставокъ живописи. Первая изъ нихъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, была устроена передвижниками, которые понесли тогда чувствительные убытки и рѣшили болѣе въ Ростовъ не заглядывать; затѣмъ, послѣдовала выставка картинъ донскихъ художниковъ; послѣ нея ростовцы видѣли картины В. В. Верещагина изъ историческихъ событій 1812 года, спустя нѣкоторое время, экспонировали свои произведенія опять донскіе художники и, кромѣ того, Н. И. Крыловъ; такъ что настоящая выставка картинъ русскихъ художниковъ является въ этомъ ряду послѣдней. Имѣя въ виду громадную воспитательную пользу выставки, мы не можемъ не привѣтствовать починъ Артистическаго кружка насадить въ Ростовѣ на Дону живопись и ваяніе. Это значительно подниметъ культурный уровень города и не мало внесетъ пріятнаго въ жизнь его обывателей.

Мы вполнѣ понимаемъ, съ какими трудностями сопряжена организація такого важнаго дѣла, сколько стоила она заботъ и средствъ... Съ не меньшей признательностью мы отмѣчаемъ также, что симпатичная мысль Ростовскаго Артистическаго кружка нашла сочувствіе въ такихъ корифеяхъ живописи, какъ И. К. Айвазовскій, который прислалъ въ даръ художественнымъ классамъ прелестную марину—«Прибой волнъ у скалистыхъ береговъ Судака». Кромѣ того, откликнулись и другіе извѣстные художники: А. Киселевъ, К. Левинъ, С. Кишиневскій и скульпторъ Я. Д. Бродскій. Послѣдній прислалъ очень интересную фигуру Плюшкина, носящую слѣды талантливаго рѣзца. Въ истощенной физіономіи этого типа ваятель экспрессивно передалъ сложную психику нравственно искалѣченнаго скупостью Плюшкина.

Можно пожалѣть, что на выставкѣ отсутствуютъ произведенія многихъ нашихъ выдающихся мастеровъ кисти: Васнецова, Рѣпина, Семирадскаго и др. художниковъ, но будемъ надѣяться, что въ будущемъ и ихъ картины станутъ украшать скромную Ростовскую выставку картинъ.

Обращаясь къ оцѣнкѣ выставки съ точки зрѣнія критической, мы должны ограничиться общими замѣчаніями въ виду того, что намъ приходится говорить въ томъ отдѣлѣ журнала, въ которомъ центръ тяжести замѣтокъ перенесенъ на фактическую сторону. Придерживаясь указанныхъ рамокъ, мы можемъ отмѣтить въ картинахъ Я. Турлыгина, вообще изобилующихъ массой недочетовъ, только блѣдность экспрессіи и неумѣлую передачу ду-

Rostoff sur le Don (une exposition locale), par Th. Soganjieff.

шевныхъ иллюзій. Сюжеты его картинъ взяты изъ священной исторіи Новаго Завѣта. Онѣ изображаютъ: Матерь Божію въ домѣ Іоанна и явленіе Іисуса Магдалинѣ по воскресеніи. На этихъ произведеніяхъ сосредоточено наибольшее вниманіе посѣтителей, но секретъ этого кроется не въ достоинствѣ ихъ, а въ религіозномъ мотивѣ. Выше картина И. К. Айвазовскаго, но къ ней рѣдко кто подходитъ. Правда, это не chef d'oeuvre его, а все-таки лучшая картина данной выставки. Хороша «Рѣчка» А. Киселева: мягкій тонъ, умѣло переданная зеркальная поверхность воды и столь чувствуемое живое дыханіе дѣвственной природы. Нельзя того же сказать про А. Чикенова, страдающаго наклонностью къ утрировкѣ плана и тона. Такое впечатлѣніе производятъ его картины: «Утро на Кіевскомъ берегу» и «Лѣсная глушь». Слабоваты картины К. Левина въ техническомъ отношеніи: онѣ нѣсколько выигрываютъ лишь при вечернемъ освѣщеніи. Если бы художникъ проявилъ побольше старанія, то картина «Осенью въ деревнѣ» вышла бы очень недурной, такъ какъ мѣстами видна тутъ работа талантливой кисти. Болѣе удовлетворяетъ насъ интересная жанровая картина С. Кишиневскаго «Въ кутузкѣ», уже извѣстная столичной публикѣ по передвижной выставкѣ. Хороша по замыслу картина А. Алексанова «Утро падшей», но жаль, что сама женщина написана какъ-то эскизно. Остается еще отмѣтить слабую, правда, по колориту картину И. И. Крылова «Берегъ Таганрога» и историческія вещи К. Тарбѣева: «Взятіе Казани» и «Призваніе варяговъ», уже совершенно слабыя по построенію. Остальныя картины описываемой выставки являются самыми заурядными диллетантскими произведеніями, въ томъ числѣ и «гастрономическія», «финансовыя» работы В. Абашина. Это nature morte, которой не охотно отводится мѣсто на выставкахъ послѣдняго времени.

TH. SOGANJIEFF.

12 мая 1899 г.

ИЗЪ КІЕВА.

Чувствительную потерю понесъ нашъ старый Кіевъ въ лицѣ недавно скончавшагося Василія Васильевича Тарновскаго.

Происходя изъ южно-русскаго старинаго рода, покойный былъ страстнымъ любителемъ всего, относящагося къ исторіи Южной Россіи и, главнымъ образомъ, Малороссіи. Его богатая коллекція портретовъ гетмановъ и другихъ историческихъ дѣятелей временъ казачества выдѣлялась нѣкоторыми, весьма цѣнными экземплярами, появлявшимися неоднократно то въ изданіяхъ самого Василія Васильевича, то на страницахъ мѣстнаго историческаго журнала «Кіевской Старины».

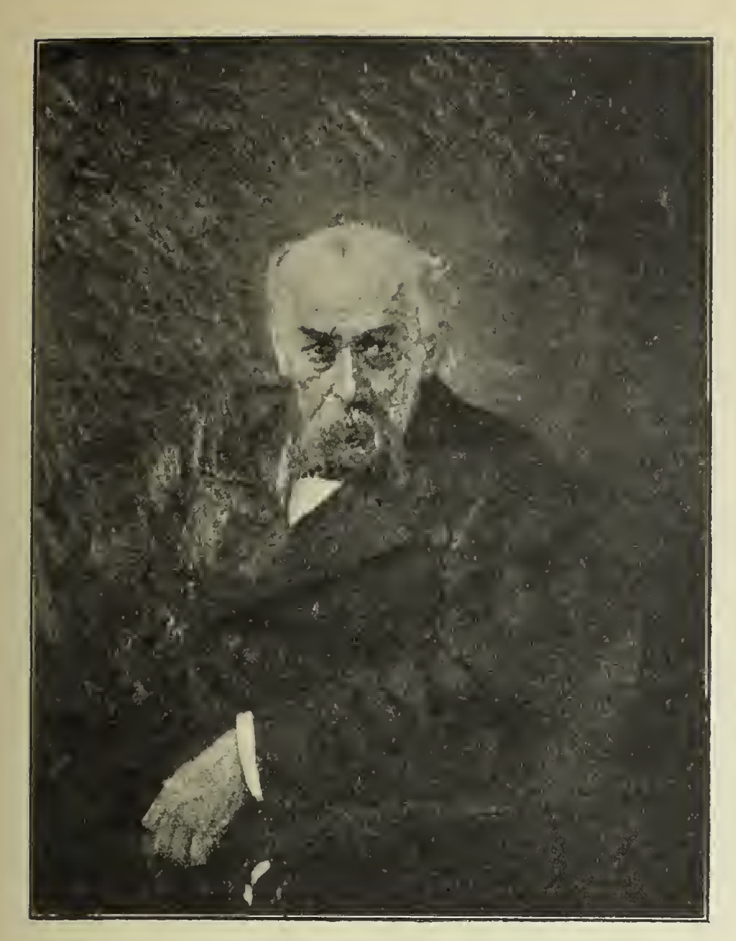
Личный знакомый и другъ Шевченко, покойный тщательно собиралъ все, относящееся къ знаменитому автору «Кобзаря»—до газетныхъ статей и объявленій включительно; благодаря этому, его коллекція Шевченко, по справедливости, можетъ быть названа единственной въ своемъ родѣ.

Достаточно сказать, что, кромѣ рукописей малороссійскаго поэта, его писемъ, замѣтокъ и проч., въ ней заключается нѣсколько его работъ масляными красками и до трехсотъ рисунковъ и офортовъ (послѣдніе вышли отдѣльнымъ изданіемъ В. В., составляющимъ теперь библіографическую рѣдкость), отъ которыхъ имѣлось даже нѣсколько досокъ *).

Самъ Василій Васильевичъ воплощалъ въ себѣ типъ истаго любителя-коллекціонера теперь уже отживающаго поколѣнія. Вещи пріобрѣтались имъ порою съ большими усиліями, не изъ-за ихъ внѣшней, курсовой цѣнности, а ради нихъ самихъ, изъ-за любви къ нимъ.

*) Снимкамъ съ произведеній Шевченко, ровно какъ и обзору его художественной дѣятельности, будетъ посвящена особая статья.

De Kieff, par E. M. Kouzmine.



Портретъ В. В. Тарновскаго. — Portrait du collectionnaire Tarnowski.

Неудивительно поэтому, что когда старый, съ обвислыми казацкими усами слуга, Марко, отворялъ передъ вами двери, вашъ взоръ не поражался бьющей въ глаза роскошью обстановки, столь модной теперь въ домахъ богачей. Скорѣе, наоборотъ, на первыхъ порахъ все казалось удивительно просто, нѣсколько даже строго, безъ всякаго расчета на эффектъ. Но стоило всмотрѣться поближе—и вы видѣли, что каждая вещь, скромно тонущая въ полутѣни большого зала, куда вы вступали, носила на себѣ отпечатокъ несомнѣнной внутренней цѣнности, вызванной или художественностью ея исполненія, или ея историческимъ прошлымъ; вы видѣли, что она тутъ поставлена не для гостей, а для хозяина, который знаетъ, гдѣ ее найти. Хозяинъ же, какъ нельзя лучше, гармонировалъ съ окружавшей его обстановкой. Худой, сгорбленный, глубоко сидящій въ своемъ креслѣ, куда приковалъ его параличъ, онъ нѣсколько сурово смотрѣлъ изъ-подъ насупленныхъ бровей. Простой и хлѣбосолъ, онъ былъ, однако, любезенъ, но безъ тѣни фамильярности.

При взглядѣ на него чувствовалась его непосредственная связь съ тоже суровыми энергичными лицами, глядѣвшими со стѣнъ, словно дивуясь и кручинясь, какъ ихъ старый свойякъ попалъ въ нашъ мелкій торгашескій вѣкъ.

Смерть застигла Василія Васильевича почти внезапно. Онъ умеръ въ семь дней—за мѣсяцъ до Археологическаго съѣзда, на которомъ ему предстояло играть столь видную роль.

Какъ я слышалъ, его богатое собраніе стариннаго оружія и домашней утвари малороссійскихъ дѣятелей—предназначено для новаго Черниговскаго Археологическаго музея; туда же будетъ передано и все, относящееся къ Шевченко.

Нужно надѣяться, что администрація Музея съ должнымъ вниманіемъ отнесется къ завѣщаннымъ драгоцѣнностямъ и отведетъ имъ почетное мѣсто, которое онѣ вполнѣ заслуживаютъ.

До окончательной постройки зданія Музея всѣ вещи на годъ, на два останутся въ Кіевѣ, въ помѣщеніи Общества «Древностей и Искусствъ».



Пушкинскіе дни не могли не отозваться и у насъ. Удачно или нѣтъ—вопросъ другой, но попытки чествовать великаго поэта были сдѣланы по настоящему.

Къ числу наиболѣе серьезныхъ—нужно отнести памятникъ, поставленный передъ Печерской гимназіей, на собственныя ея средства.

Памятникъ, правда, небольшой, скромный, какъ и средства, которыми располагали, но все же говорящій о дѣйствительной любви къ творцу нашего русскаго слова. По внѣшнему виду, онъ представляетъ собой колонну съ бюстомъ поэта наверху; общее впечатлѣніе—довольно пріятное, нѣтъ рѣжущихъ глазъ несообразностей, но самое лицо Пушкина—не то,

которое мы знаемъ по портрету Кипренскаго. Впрочемъ, передать это живое, вдумчивое лицо въ камнѣ или металлѣ — подъ силу лишь великому мастеру, а потому, отмѣчая недостатокъ памятника, я вовсе не хочу кого-либо упрекать: сдѣлали, что̀ могли и ка̀къ могли.

Нельзя пройти молчаніемъ и торжество въ драматическомъ театрѣ Соловцова. Изъ произведеній Пушкина были поставлены — 1-я, 3-я и 4-я сцена изъ «Каменнаго гостя», сцена въ Чудовомъ монастырѣ, у фонтана и въ корчмѣ на Литовской границѣ.

Какъ и слѣдовало ожидать, наши актеры съ полнымъ вниманіемъ отнеслись къ своей серьезной задачѣ и потому въ общемъ спектакль прошелъ прекрасно.

Къ сожалѣнію, нельзя того же сказать относительно заключительнаго апоѳеоза поэта все было для слуха — ничего не было для глазъ. Бѣлый бюстъ Пушкина на небесно-голубомъ фонѣ совершенно пропадалъ; правда, позади головы поэта сіяла звѣзда въ видѣ ореола изъ электрическихъ фонариковъ; но этотъ эффектъ, умѣстный, можетъ быть, въ увеселительномъ саду, здѣсь, въ театрѣ, производилъ болѣе чѣмъ унылое впечатлѣніе. То же можно замѣтить и касательно двухъ аллегорическихъ фигуръ, стоявшихъ по бокамъ бюста, — онѣ, среди роскошныхъ современныхъ костюмовъ дамъ и черныхъ фраковъ мужчинъ — представителей сцены и прессы, — выглядывали до нельзя сиротливо, словно конфузясь за свои вышедшіе изъ моды греческіе наряды. Видно было, что всѣ усилія дирекціи направились въ спеціально драматическую сторону вопроса, а потому общее впечатлѣніе, несомнѣнно хорошее, все же вышло нѣсколько одностороннимъ.

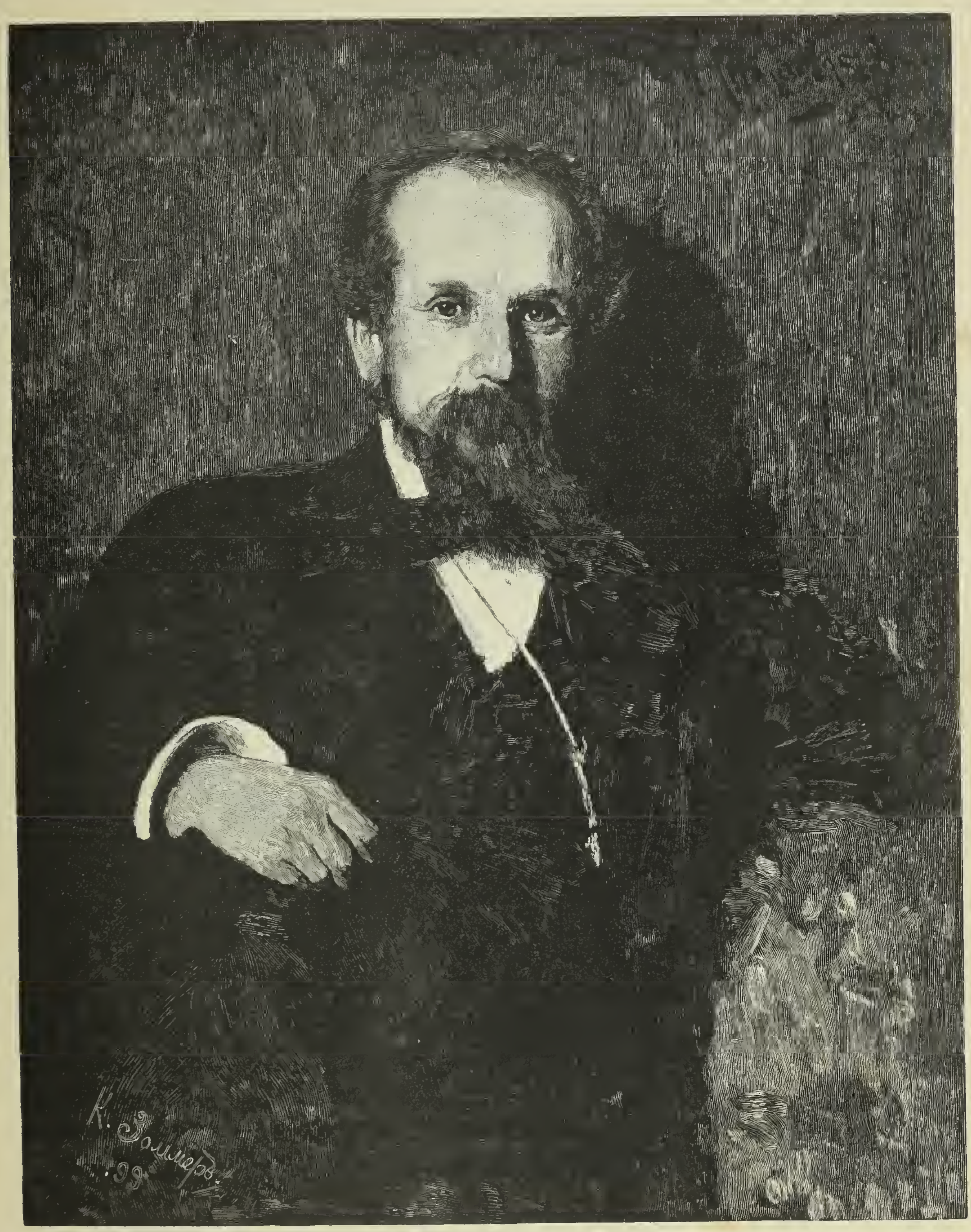
Остается теперь прибавить нѣсколько словъ о третьей формѣ чествованія Пушкина (о чисто казенныхъ торжествахъ я говорить не буду), не лишенной нѣкоторой комической стороны. Я говорю о конкурсѣ, объявленномъ нашимъ мѣстнымъ Артистическимъ кружкомъ. Конкурсъ предназначался для художниковъ, музыкантовъ и литераторовъ, которымъ предлагалось выступить, каждому по своей спеціальности, съ какимъ-нибудь произведеніемъ въ память Пушкина. Не знаю — честь ли получить медаль отъ Артистическаго кружка показалась нашимъ мѣстнымъ талантамъ недостаточно заманчивой, или Пушкинъ не съумѣлъ ихъ вдохновить, но на конкурсный призывъ отозвалось лишь 11 человѣкъ, между которыми ни одного художника не нашлось. Спѣшу добавить, что изъ этихъ 11-ти лицъ никто премій и не получилъ. Каковы были присланныя произведенія, — признаюсь, мнѣ неизвѣстно, но не думаю, чтобы строгость жюри была виной столь грустныхъ результатовъ.

Нельзя же допустить и полнаго отсутствія въ Кіевѣ талантовъ, могущихъ удовлетворить требованіямъ Артистическаго кружка. Гораздо правильнѣе, на мой взглядъ, отнести неудачу конкурса къ сравнительной непопулярности Кружка не только среди публики, но и среди самихъ артистовъ — въ широкомъ значеніи этого слова.

Такъ какъ рѣшеніе причинъ этого явленія — вопросъ, не лишенный серьезнаго интереса, ему необходимо посвятить отдѣльную замѣтку, что̀ и постараюсь исполнить въ недалекомъ будущемъ.

Е. М. КУЗЬМИНЪ.





Грав. на деревѣ К. А. Зоммеръ. Gravé sur bois par M-lle K. A. Sommer.

Портретъ П. П. Чистякова,
съ ориг. И. Е. Рѣпина.
(въ Моск. город. гал. Третьяковыхъ).
2-я премія на ежегодномъ художественномъ конкурсѣ Имп. Общ. Поощр. Худож. въ 1899 г.

Portrait du peintre P. P. Tschistiakoff,
d'après l'original de I. E. REPINE.
(gal. Trètiakoff à Moscou).
2-e prix au Concours artistique annuel de la Société Impér. d'Encourag. des Arts en 1899.



По фототипіи А. И. Вильборгъ. Печ. красками у Р. Голике.

Изъ серіи рисунковъ А. И. КАНДАУРОВА
къ «Сказкѣ о золотомъ пѣтушкѣ», Пушкина.

Dessin tiré d'une suite d'illustrations de
A. I. KANDAOUROFF
pour un des contes de Pouschkine «Le petit coq d'or».

ОТЧЕТЪ О РЕЗУЛЬТАТАХЪ НАШИХЪ КОНКУРСОВЪ ПОДЪ №№ 2—4.

Результатъ конкурса на сочиненіе рисунковъ для заглавныхъ буквъ, заставокъ и концовокъ—нельзя признать особенно удовлетворительнымъ.

Мы полагаемъ, что такой результатъ слѣдуетъ отчасти приписать почти полному отсутствію у насъ практики въ сочиненіи подобнаго рода украшеній. Дѣйствительно, часто ли приходится нашимъ художникамъ исполнять такія работы? При полномъ почти игнорированіи нашими издателями художественныхъ сторонъ въ печатномъ дѣлѣ, не мудрено, если эстетическая часть книги у насъ все больше и больше утрачивается. Значеніе искусства въ печатаніи—на заднемъ планѣ; главная преслѣдуемая цѣль—дешевизна, и ей приносятся въ жертву изящество и красота изданія. Правда, приходится не рѣдко слышать, что у насъ не любятъ книгу, не цѣнятъ ея внѣшній видъ, что, наконецъ, даже при всемъ добромъ желаніи, у насъ нѣтъ возможности хорошо издавать, что нѣтъ хорошей бумаги, нѣтъ разнообразія въ красивыхъ шрифтахъ, нѣтъ рисовальщиковъ и иллюстраторовъ, нѣтъ даже хорошихъ печатниковъ. Все это доводы довольно неосновательные. Говорить, что у насъ не любятъ книгу, — не вѣрно. Чтобы убѣдиться въ противномъ, достаточно посмотрѣть на тотъ успѣхъ, которымъ пользуются у насъ дорогія иностранныя изданія. А если нѣтъ хорошей бумаги и шрифтовъ, то только потому, что на нихъ нѣтъ спроса; если нѣтъ хорошихъ рисовальщиковъ и иллюстраторовъ, то лишь потому, что художественный трудъ оплачивается издателями слишкомъ скудно, и нѣтъ расчета художникамъ посвящать свои силы этой спеціальности. Что же касается печатниковъ, то кому же, казалось бы, заботиться объ ихъ образованіи, какъ опять не тѣмъ же издателямъ, преимущественно заинтересованнымъ въ этомъ вопросѣ. Нѣтъ, не въ этомъ дѣло, а въ томъ, что наше издательство утратило прежній характеръ. Въ былыя времена издатели смотрѣли на свое дѣло, какъ на художественное мастерство; они хранили установившіяся традиціи, соперничали между собою и гордились красотою своихъ изданій, для которыхъ не жалѣли ни труда, ни денегъ; они жили въ близкихъ сношеніяхъ съ художниками, ихъ ближайшими сотрудниками. Теперь же издательство—дѣло чисто коммерческое и, какъ таковое, преслѣдуетъ совершенно иныя цѣли. И мы видимъ, что если и появляются попытки возвращенія къ прежнему, если и стараются вернуть книгѣ отпечатокъ художественности, то это всецѣло благодаря иниціативѣ художественныхъ обществъ и издателей-меценатовъ. Императорское Общество Поощренія Художествъ, естественно, не могло остаться

Résultats de nos concours de compositions d'initiales, frontispices et culs-de-lampe.

чуждымъ къ такому положенію вещей, и, сознавая вполнѣ весь пробѣлъ, который существуетъ въ образованіи хорошихъ мастеровъ для печатнаго дѣла, со своей стороны открыло особую мастерскую съ цѣлью воспитать опытныхъ работниковъ по нѣсколькимъ отраслямъ художественнаго печатанія. Хотѣлось бы надѣяться, что всѣ эти усилія пробудятъ хоть немного къ дѣятельности гг. издателей и что они, въ свою очередь, поймутъ, что именно искусство можетъ внести въ ихъ дѣло—одинъ изъ главныхъ элементовъ прочнаго и долговѣчнаго успѣха.

Чтобы вернуться къ представленнымъ на конкурсѣ работамъ, скажемъ, что бо̀льшею частью онѣ представляютъ заимствованія старыхъ мотивовъ, главнымъ образомъ взятыхъ изъ рукописей. Но работающіе упустили при этомъ изъ виду, что одну изъ прелестей рукописныхъ книжныхъ украшеній составляетъ наивность, съ которою ихъ рисовала и раскрашивала неумѣлая рука. Отсутствіе симметріи, неправильность рисунка, полный просторъ никакими рамками не стѣсненной фантазіи—даютъ этимъ работамъ особый отпечатокъ и характеръ, вполнѣ гармонирующіе и съ общимъ характеромъ рукописей. Все это, естественно, утрачено въ представленныхъ рисункахъ. Тщательное и старательное исполненіе, правильность очертаній, симметрія, придали доставленнымъ работамъ только сухость,—въ нихъ не чувствуется воображенія.

Тутъ неизбѣжныя послѣдствія подражательства, точно также, какъ и странность видѣть художниковъ, хорошо владѣющихъ карандашемъ и кистью,—тужиться надъ произведеніемъ неумѣло нарисованныхъ узоровъ, цвѣтковъ и т. п.

Неужели нашу молодежь не влечетъ къ творчеству, неужели она не способна создать что-либо свое, оригинальное, искреннее? Мы убѣждены, что все это было бы возможно, если бы только наши художники отреклись отъ рутины, отъ привычки заимствовать чужое, и рѣшились встать наконецъ на почву самостоятельнаго творчества. До этого всѣ ихъ труды по этой отрасли будутъ безплодны, всѣ работы безхарактерны и большею частью безсмысленны.

Несмотря на отсутствіе особенныхъ художественныхъ качествъ, слѣдуетъ все-таки признать въ данномъ случаѣ, что работавшіе на конкурсѣ положили много труда и старанія и, затѣмъ, назначая относительно лучшимъ рисункамъ преміи и отзывы, мы разсчитываемъ, что въ скоромъ будущемъ авторы дадутъ намъ болѣе интересныя произведенія.

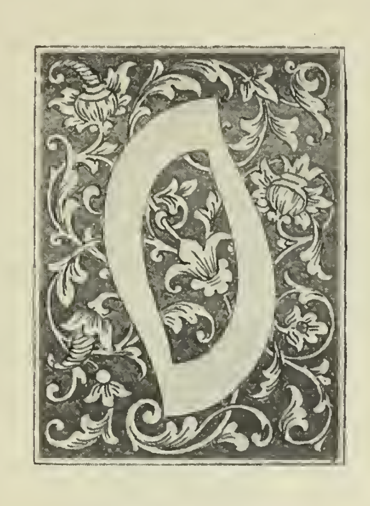
По конкурсу заглавныхъ буквъ назначены:

I премія—рисунку подъ девизомъ «Старина».
II » — » » » «Русь XV—XVI вв.».

Авторами оказались: И. М. Поземскій въ С.-Петербургѣ (I пр.) и В. Г. Курчевскій изъ Переяславля Залѣсскаго (II пр.).

По этому же конкурсу отзывы получили:

I за рисунки подъ девизомъ «Муха»—г-жа М. А. Алфераки.
II » » » » «Буква»—Л. Т. Злотниковъ.

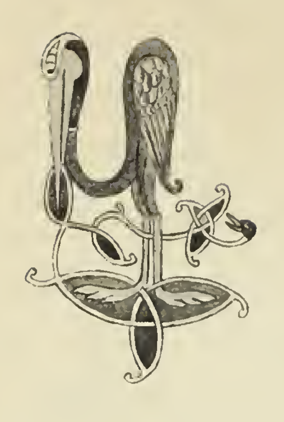

Проекты И. М. Поземскаго (I премія) — Projets de I. M. Posemski (I prix)








Проекты В. Г. Курчевскаго (II премія). — Projets de V. G. Kourschevski (II prix).





Проекты М. А. Алфераки (1-й отзывъ). — Projets de M-lle M. A. Alphéraki (1-e mention).





Проекты Л. Т. Злотникова (2-й отзывъ). — Projets de L. T. Zlotnikoff (2-e mention).



По конкурсу заставокъ:

I премія назначена рисунку подъ девизомъ «Не для себя».

II » » » » » «Смаглій».

Авторами оказались: А. М. Филоненко въ С.-Петербургѣ (I пр.) и А. И. Жудаха изъ Одессы (II пр.).

Д. А. Пахомовъ за рисунокъ подъ девизомъ «Искра» получилъ I-й отзывъ.



Проекты А. М. Филоненко (I премія). — Projets de A. M. Filonenko (I prix).

Проекты А. И. Ждаха (II премія). — Projets de A. I. Jdakha (II prix).

Проекты Д. А. Пахомова (похв. отзывъ). — Projets de D. A. Pakhomoff (mention).

По конкурсу концовокъ не было почти представлено работъ. Тѣ же, которыя поступили, были уже слишкомъ мало удовлетворительны, чтобы заслужить премію.

Премированныя работы, которыя воспроизводятся при семъ въ уменьшенныхъ размѣрахъ, будутъ современемъ помѣщены въ текстѣ въ большемъ видѣ и въ краскахъ, что позволитъ лучше судить объ ихъ достоинствахъ и пригодности къ нынѣшнему изданію.

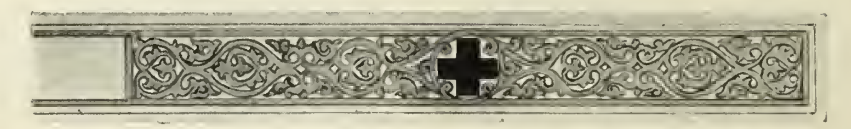
П. М.

КОНКУРСЪ НА СОЧИНЕНІЕ ОРНАМЕНТАЛЬНАГО РИСУНКА КОНВЕРТА ДЛЯ ВИЗИТНЫХЪ КАРТОЧЕКЪ.

На конкурсъ по сочиненію орнаментальнаго рисунка конверта для визитныхъ карточекъ, объявленный редакціей журнала «Искусство и Художественная Промышленность», по порученію, состоящаго подъ покровительствомъ Ея Императорскаго Высочества Принцессы Евгеніи Максимиліановны Ольденбургской, С.-Петербургскаго Комитета попеченія о сестрахъ милосердія Краснаго Креста, было представлено 33 сочиненія. Жюри, избранное отъ Комитета Краснаго Креста, разсмотрѣвъ ихъ, признало достойнымъ I преміи (именной золотой жетонъ) — проектъ А. М. Филоненко (девизъ: Ж), II преміи (именной серебряный жетонъ съ золотой арматурой) — проектъ П. П. Кондратьева (девизъ: «Въ добрый часъ») и III преміи (именной серебряный жетонъ) — проектъ Д. А. Пахомова (девизъ: «Уголь»).







Проектъ А. М. Филоненко (I премія). — Projet de A. M. Filonenko (I prix).

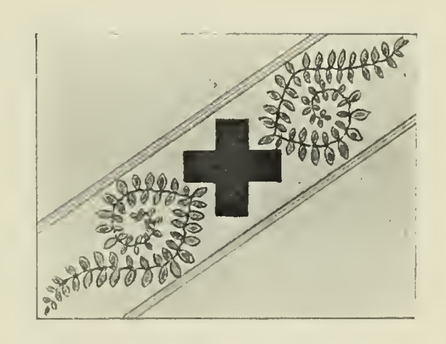
Concours de compositions d'enveloppes pour les cartes de visites.




Проектъ П. П. Кондратьева (II премія) — Projet de P. P. Kondratieff (II prix).



Отвѣчая вполнѣ заданіямъ конкурса, представленныя работы тѣмъ не менѣе не отличались оригинальностью композиціи, новизною мотивовъ и счастливымъ сочетаніемъ тоновъ; въ нихъ чувствовался тотъ же пробѣлъ, какъ и въ предыдущемъ конкурсѣ открытыхъ писемъ.



Проектъ Д. А. Пахомова (III премія). Projet de D. A. Pakhomoff (III prix).

ПРАВИЛА

участія русскихъ художниковъ въ художественномъ отдѣлѣ всемірной выставки 1900 года въ Парижѣ.

1. Къ участію въ русскомъ художественномъ отдѣлѣ приглашаются художники, состоящіе въ россійскомъ подданствѣ.

2. На выставку принимаются оригинальныя произведенія живописи, скульптуры и гравюры.

3. Художественныя произведенія должны быть доставлены въ ИМПЕРАТОРСКУЮ Академію Художествъ не позже 15 ноября 1899 года, при карточкахъ, которыя можно получить, лично или почтою, въ Канцеляріи ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художествъ.

4. Въ виду малаго количества мѣста, предоставленнаго для русскаго художественнаго отдѣла (около 170 погон. метр.), всѣ произведенія, предлагаемыя для выставки, будутъ подвергнуты разсмотрѣнію особой Коммиссіи изъ членовъ ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художествъ, для выбора того количества произведеній, которое представится возможнымъ помѣстить въ русскомъ художественномъ отдѣлѣ.

5. Художественныя произведенія, предназначаемыя для Парижской всемірной выставки, должны быть исполнены не ранѣе 1889 года.

Вовсе не будутъ допущены:

а. Копіи, даже и такія, которыя воспроизводятъ оригиналъ въ измѣненномъ видѣ.

б. Картины, рисунки и гравюры безъ рамъ.

в. Воспроизведенія, изготовленныя механическими способами.

г. Скульптурныя произведенія изъ необожженной глины.

6. Расходы по упаковкѣ и пересылкѣ произведеній изъ ИМПЕРАТОРСКОЙ Академіи Художествъ въ Парижъ на выставку и обратно до мѣста жительства авторовъ или собственниковъ произведеній—производятся за счетъ казны.

7. Расходы по упаковкѣ и доставкѣ произведеній въ ИМПЕРАТОРСКУЮ Академію Художествъ относятся на счетъ присылающихъ эти произведенія, также какъ и расходы по обратной отсылкѣ авторамъ—непринятыхъ произведеній.

8. Расходы по доставкѣ въ Академію произведеній, принятыхъ для выставки,—возмѣщаются изъ средствъ казны.



Художникъ Е. И. Столица (учен. проф. Куинджи) выѣхалъ на ледоколѣ «Ермакъ» для разработки сѣверныхъ мотивовъ. Надо надѣяться, что въ лицѣ этого талантливаго художника Сѣверъ найдетъ такого же хорошаго выразителя своихъ красотъ, какъ и А. А. Борисовъ.

Въ корридорѣ Императорской Академіи Художествъ уже давно стояла превосходная большая мозаика, работы Ломоносова, изображающая Полтавскую битву. Полутемное, никому не извѣстное помѣщеніе это вовсе не соотвѣтствовало такой замѣчательной работѣ. Въ настоящее время мозаика переносится въ помѣщеніе Императорскаго Общества Поощренія Художествъ, гдѣ и будетъ поставлена въ одной изъ залъ его музея. Работы по переноскѣ мозаики производятся мозаичной мастерской акад. А. И. Фролова.

9-го мая въ СПб. Археологическомъ Институтѣ состоялся торжественный актъ. Изъ отчета, прочитаннаго директоромъ учрежденія, профессоромъ Н. В. Покровскимъ, видно, что дѣятельность Института быстро расширяется, число слушателей возрастаетъ, преподавательскій персоналъ увеличивается. Въ числѣ профессоровъ въ отчетномъ году прибавились два спеціалиста: И. И. Шебольскій (по кафедрѣ: Московскіе приказы XVII в.) и Н. К. Рерихъ (по кафедрѣ «Художественная техника въ примѣненіи къ археологіи»). Въ теченіе года въ Институтѣ происходили собранія его членовъ и слушателей, читались рефераты, посвященные различнымъ вопросамъ археологіи. 16-го мая слушатели и члены Института, подъ руководствомъ проф. Н. И. Веселовскаго и художн. Н. К. Рериха, совершили археологическую экскурсію на ст. Вруда (Балт. ж. д.). Въ ней приняли участіе: Н. Н. Селифонтовъ, А. В. Половцевъ, М. Е. Бибиковъ, И. Д. Покровскій и др., всего 45 чел. Благодаря своему новому дѣятельному директору, Институтъ въ близкомъ будущемъ получитъ важныя привилегіи.



МОСКОВСКІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ НОВОСТИ.

9 мая закрылась выставка Товарищества передвижныхъ выставокъ. Ее посѣтило 9898 лицъ и 1099 учениковъ городскихъ училищъ. Изъ бывшихъ на ней 250 картинъ продана 21 на сумму 11.275 р. и иллюстрированныхъ каталоговъ—493 экз.

Выставка С.-Петербургскаго Общества художниковъ закрылась 3 іюня.

Товарищество Московскихъ художниковъ рѣшило осенью этого года устроить выставку акварелей, пастелей и рисунковъ.

Въ настоящее время Профессоромъ Училища живописи, ваянія и зодчества, кн. П. П. Трубецкимъ, окончены изъ гипса 4 скульптурныхъ работы. Одна изъ нихъ изображаетъ гр. Л. Н. Толстого—верхомъ на лошади. Графъ сидитъ безъ шапки, кисти рукъ положены одна на другую и покоятся на передней части сѣдла. Интересна и другая работа — это цѣлая жанровая группа, въ центрѣ которой находится эксимосъ, а кругомъ его—олень и нѣсколько собакъ. Все вылѣплено съ натуры: скульпторъ воспользовался для этого приглашенными въ мѣстный Зоологическій садъ эскимосами.

И гр. Л. Н. Толстой, и эксимосъ со своими собаками—небольшого размѣра, а два остальныя произведенія кн. П. П. Трубецкого—въ натуральную величину, и оба — портретнаго характера. Одно изъ нихъ—статуя князя Л. Голицына. Онъ изображенъ сидящимъ на стулѣ въ непринужденной позѣ. Другое—представляетъ дѣтей князя С. Трубецкого (родственникъ скульптора), двухъ мальчиковъ въ возрастѣ 10—12 лѣтъ. Они сидятъ рядомъ, обнявшись.

Всѣ перечисленныя работы кн. П. П. Трубецкого отличаются обычными достоинствами его работъ, но техника ихъ, какъ и всегда, нѣсколько эскизная.

Еще минувшей зимою *) Комитетомъ Московскаго Общества любителей художествъ рѣшено было перевезти его акварельную выставку изъ Москвы въ Петербургъ; теперь же постановлено прямо открыть ее въ Петербургѣ, а затѣмъ уже перевезти въ Москву. Временемъ ея открытія назначено—10 ноября, а переноса сюда—въ декабрѣ. Ежегодная періодическая выставка Общества помѣстится въ залахъ здѣшняго Историческаго музея; она начнется 26-го декабря и окончится 6-го февраля 1900 г.

Послѣдній срокъ доставки произведеній на выставки: акварельную—1-го ноября и періодическую—10-го декабря.

Нѣсколько ранѣе начала послѣдней выставки, именно 6-го декабря, будетъ устроенъ Обществомъ обычный конкурсъ на соисканіе премій по жанру въ широкомъ смыслѣ (на сюжеты религіозные, историческіе, миѳологическіе и проч.), по жанру изъ русскаго быта, пейзажу, портрету и русскому оригинальному офорту (собственныя композиціи или копіи съ собственныхъ картинъ). По каждому роду произведеній имѣется по одной преміи въ 200 р., кромѣ пейзажа и офорта. По пейзажу, хотя также одна премія, но въ 400 р., а по офорту—двѣ: въ 200 и 100 рублей. Преміи назначены изъ тѣхъ же источниковъ, что̀ и въ минувшемъ году **); только премія за пейзажъ выдается теперь изъ другихъ средствъ, а именно изъ капитала В. П. Боткина. Премія эта, согласно ея положенію, подлежитъ выдачѣ черезъ годъ, въ прошломъ же году, вмѣсто нея, выдавалась премія въ 200 рублей отъ имени и изъ средствъ самого Общества.

Послѣдній срокъ доставки произведеній на конкурсъ—1-е декабря сего года.

Строгановскимъ Училищемъ техническаго рисованія объявленъ конкурсъ съ преміями по различнымъ отдѣламъ художественной промышленности. Въ распоряженіи его имѣется

*) См. книжку журнала № 6, стр. 503.
**) Книжка журнала № 4 и 5, стр. 385.

Nouvelles artistiques de Moscou, par N. V. Nekrasoff.

всего 7 темъ. Изъ нихъ 5 назначено по 3 преміи въ 200, 100 и 50 р., а на двѣ—по 2 преміи въ 150 и 100 р.

Послѣдній срокъ представленія работъ—15 ноября сего года.

**

Въ празднествахъ по случаю столѣтняго юбилея со дня рожденія А. С. Пушкина приняли участіе и Московскія художественныя учрежденія. Кромѣ возложенія вѣнковъ на памятникъ поэта—26 мая, отъ этихъ учрежденій были прочитаны еще привѣтственные адреса въ торжественномъ засѣданіи Общества любителей Россійской словесности, бывшемъ 25 мая настоящаго года.

Адресъ Московскаго Общества любителей художествъ былъ слѣдующаго содержанія:

«Художественное творчество геніальнаго поэта, чествуемаго нами, освѣтило и указало пути развитія и русскихъ пластическихъ искусствъ.

«Совершенный Пушкинымъ великій переворотъ въ русскомъ художественномъ сознаніи и въ художественныхъ способахъ выраженія этого сознанія установилъ съ полною ясностію основныя черты наступившаго позднѣе развитія изобразительныхъ искусствъ.

«Освобожденіе отъ оковъ подражательнаго направленія, искренность и простота, стремленіе къ правдѣ прежде всего, полная любви отзывчивость къ человѣку и къ родной природѣ съ глубокимъ проникновеніемъ во внутренній духовный міръ, пробужденіе въ людяхъ добрыхъ чувствъ: чувства свободы, чувства милости къ падшимъ— таковы эти основы, выразившіяся у Пушкина въ чудныхъ, плѣнительныхъ по красотѣ его созданіяхъ.

«Московское Общество любителей художествъ, поставляя себѣ задачей посильное содѣйствіе развитію русскаго изобразительнаго искусства, считаетъ Пушкинскій праздникъ поэзіи также праздникомъ обновленія и всего русскаго искусства. Да живутъ всегда въ нашихъ художникахъ великіе завѣты Пушкина!»

Московскимъ Строгановскимъ училищемъ былъ поднесенъ особенно изящный по внѣшнему виду адресъ. Онъ имѣетъ видъ свитка съ хартіей изъ старинной шелковой матеріи. Самый текстъ исполненъ на пергаментной бумагѣ и украшенъ виньеткой въ русскомъ стилѣ съ видомъ Московскаго Кремля. Послѣдній исполненъ водяными красками, а виньетка, кромѣ того,—золотомъ и серебромъ. Вотъ текстъ этого адреса:

«Художественно-промышленный музей Императора Александра II *) и Строгановское Центральное Училище техническаго рисованія въ знаменательный день столѣтней годовщины со дня рожденія А. С. Пушкина привѣтствуютъ Общество любителей Россійской словесности, имѣвшее счастіе считать геніальнаго поэта въ числѣ своихъ членовъ.

«Великій преобразователь русской литературы не менѣе дорогъ и для русскаго искусства. Тотъ, кто въ поэзіи смѣло поднялъ знамя свободнаго творчества, кто внесъ въ нее широкое жизненное содержаніе, тотъ тѣмъ самымъ оказалъ неоцѣненную услугу русскому искусству, указавъ ему новые пути.

«Поэзія Пушкина воспитала не только литературныхъ дѣятелей, но и русскихъ художниковъ, въ произведеніяхъ которыхъ явилось реальное направленіе и новые пріемы.

«Пушкинскій праздникъ — это въ то же время праздникъ русскаго искусства, которое чтитъ память великаго художника, открывшаго ему новый міръ».

Отъ Московскаго Училища живописи, ваянія и зодчества адреса не было: его Директоръ кн. Львовъ, находящійся въ настоящее время въ служебной командировкѣ за границей, прислалъ привѣтственную телеграмму на имя Общества любителей Россійской словесности.

**

Московское Строгановское Училище, желая отпраздновать столѣтній юбилей со дня рожденія А. С. Пушкина, устроило у себя 23 апрѣля вечеръ для своихъ учениковъ. Тамъ представлялись: «Скупой рыцарь», «Сцена у фонтана» изъ трагедіи «Борисъ Годуновъ» и живыя картины на темы изъ сказки «О рыбакѣ и рыбкѣ». Вся программа, кромѣ костюмовъ, взятыхъ со стороны, была исполнена, такъ сказать, своими средствами. Играли и участвовали въ живыхъ картинахъ одни ученики, а декораціи были написаны учителями Училища, при помощи учениковъ изъ старшихъ его классовъ.

Въ общемъ вечеръ произвелъ очень пріятное впечатлѣніе; въ постановку же живыхъ

*) Музей находится при Училищѣ.

картинѣ была введена интересная новинка, именно онѣ освѣщались не общепринятымъ голубымъ, розовымъ или лиловымъ свѣтомъ, а тѣмъ, который соотвѣтствовалъ избранной сценѣ, что давало возможность гораздо полнѣе и лучше выразить взятые въ картинахъ моменты.

Въ этомъ году въ виду наступленія двухъ столѣтнихъ юбилеевъ: одного въ маѣ—со дня рожденія А. С. Пушкина, и другого въ декабрѣ—со дня рожденія К. П. Брюллова, Комитетъ Московскаго Общества любителей художествъ рѣшилъ почтить память послѣдняго устройствомъ выставки его произведеній и торжественнымъ засѣданіемъ Общества.

Наиболѣе подходящимъ способомъ чествованія памяти перваго признано было изданіе прекраснаго и мало кому извѣстнаго портрета А. С. Пушкина, писаннаго съ натуры художникомъ В. А. Тропининымъ (1776—1857).

Согласіе владѣлицы портрета, княгини А. М. Хилковой, было получено и исполненіе заказа передано одной изъ лучшихъ заграничныхъ фирмъ—Берлинскому Фотографическому Обществу.

Послѣднимъ тотчасъ было приступлено къ выполненію заказа и, согласно условію, портретъ исполнялся имъ геліогравюрой въ количествѣ 1200 экземпляровъ. Цѣну на снимки рѣшено было назначить самую недорогую—по возможности менѣе рубля за каждый снимокъ.

Размѣръ его—$4^{1}/_{2}\times3^{1}/_{2}$ вершка, исполненіе—прекрасное, прямо, можно сказать, артистическое.

До сихъ поръ Комитетъ Московскаго Общества любителей художествъ не остановился окончательно на способѣ увѣковѣченія памяти П. М. Третьякова, но въ принципѣ намѣтилъ вопросъ объ организаціи особаго фонда для выдачи конкурсной преміи имени покойнаго.

25 апрѣля въ Московскомъ Обществѣ любителей художествъ происходило годичное собраніе членовъ Общества. Оно началось рѣчью Предсѣдателя К. М. Быковскаго, посвященной памяти П. М. Третьякова и тому значенію, которое имѣлъ покойный для Общества въ качествѣ члена его Комитета. П. М. Третьяковъ, отмѣтилъ Быковскій, оказывалъ самое благотворное вліяніе на дѣла Общества, и по свойствамъ своего характера, и по своимъ обширнымъ познаніямъ. Отличаясь рѣдкой аккуратностью въ исполненіи своихъ обязанностей, какъ члена Комитета, покойный, не имѣя долгое время возможности, по семейнымъ дѣламъ, посѣщать его засѣданія, слѣдовательно принимать активное участіе въ его дѣятельности, рѣшилъ выйти изъ его состава и тогда стоило большихъ усилій уговорить его не покидать своего мѣста.

Послѣ рѣчи г. Быковскаго былъ утвержденъ отчетъ Общества за 1898 г. Въ немъ указывались главнѣйшія явленія изъ жизни учрежденія, а именно: объ устроенныхъ Обществомъ выставкахъ, конкурсѣ, аукціонахъ и т. д. *) На 1 января 1899 года, въ Обществѣ состояло членовъ 381 лицо, изъ нихъ членовъ-художниковъ—117. По то же число капиталы Общества выражались въ слѣдующихъ цифрахъ: собственно Общества (образовался изъ членскихъ взносовъ, разныхъ пожертвованій, предпріятій и % % съ 1861 г.) было 38.257 р. 44 к., вспомогательнаго фонда для выдачи ссудъ художникамъ, пособій имъ самимъ, ихъ женамъ и семьямъ, 41.444 р. 63 к. и конкурснаго для раздачи премій за лучшія художественныя произведенія 15.200 р. Изъ %% и другихъ поступленій въ капиталъ вспомогательнаго фонда выдано въ 1898 г.: пособій на 1650 р. и ссудъ на 850 р., а всего на сумму 2.455 р.

По утвержденіи отчета, было приступлено къ выборамъ должностныхъ лицъ, при чемъ избраны: Предсѣдателемъ вновь К. М. Быковскій и въ составъ Комитета: члены-любители—И. Е. Цвѣтковъ, Г. А. Рогискій и Я. Ѳ. Гартунгъ, а кандидатами къ нимъ—М. М. Багриновскій и В. В. Пржевальскій; затѣмъ въ члены-художники—Г. Г. Мясоѣдовъ и А. С. Степановъ и кандидатами—К. П. Лебедевъ и Н. В. Досѣкинъ.

Засѣданіе закончилось безплатнымъ розыгрышемъ 2 картинъ: художника Л. О. Пастернака «За работой» и М. У. Аладжалова «Осень» и раздачей каждому изъ присутствовавшихъ на собраніи членовъ фотогравюры съ портрета А. С. Пушкина, работы Тропинина.

*) Обо всемъ этомъ уже сообщалось въ настоящемъ отдѣлѣ журнала.

30 апрѣля въ Румянцевскій Музей поступила въ даръ отъ М. М. Львовой коллекція художественныхъ предметовъ, изъ 41 номера. Покойный мужъ жертвовательницы былъ крупнымъ помѣщикомъ, а его дѣдъ архитекторъ Львовъ—другомъ Державина.

Вотъ наиболѣе интересные номера этой коллекціи: русской школы — портреты М. А. Львовой и Н. А. Львова, работы Левицкаго; 2 портрета А. Н. Львова—одинъ, исполненный Брюловымъ и другой Тропининымъ; 2 вида Неаполя и Рима, работы Щедрина, и мраморный бюстъ А. Н. Львова, рѣзца Антокольскаго; италіанской школы:—Mater dolorosa, Карла Дольче; 2 вида Венеціи, Каналетто; голландской — портретъ адмирала Н. С. Мордвинова, работы Герарда Доу.

Въ маѣ мѣсяцѣ вышелъ изъ печати отчетъ Московскаго Публичнаго и Румянцевскаго музеевъ за 1898 г. Онъ представляетъ собою обзоръ дѣятельности Музеевъ по всѣмъ отдѣленіямъ какъ изящныхъ искусствъ, такъ и другихъ отраслей знаній.

Вотъ наиболѣе существенныя данныя касательно перваго отдѣла:

Въ картинную галлерею поступили слѣдующія пожертвованія: 1) отъ Директора Музеевъ—портретъ графа С. П. Румянцева, брата основателя Музеевъ, писанный Тропининымъ, и 2) отъ А. А. Блокова—портретъ баронессы П. П. Кампенгаузенъ (1780—1869), жены перваго Государственнаго Контролера Б. Б. Кампенгаузена, писанный въ 1813 г. въ Парижѣ Митуаромъ. Въ такъ называемой Ивановской залѣ, гдѣ находится картина А. А. Иванова «Явленіе Христа народу», въ особой витринѣ впервые выставлены его знаменитые акварельные рисунки на сюжеты изъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ. Эти рисунки завѣщаны Музеямъ—братомъ Александра Андреевича, покойнымъ С. А. Ивановымъ. Раньше они хранились въ особомъ портфелѣ.

Копировкой картинъ въ галлереѣ занималось 327 лицъ.

По скульптурному отдѣлу никакихъ перемѣнъ не было, а въ кабинетѣ гравюръ были сдѣланы три приношенія, изъ которыхъ обращаютъ на себя вниманіе подаренные префектурой Департамента Сены два большихъ эстампа: «Apotheose des sciences» и «Exécution des maillotins». Кромѣ того, помощникомъ хранителя С. П. Щуровымъ производились разборъ и каталогозація гравюръ.

Въ отдѣленіе доисторическихъ, христіанскихъ и русскихъ древностей поступилъ цѣнный даръ изъ собранія покойнаго археолога и хранителя отдѣленія Ю. Д. Филимонова. Онъ принесенъ Музеямъ супругою усопшаго дѣятеля и состоитъ изъ 25 русскихъ изразцовъ XVII и XVIII столѣтій и болѣе чѣмъ 1500 предметовъ доисторическаго періода—различныхъ мѣстностей Россіи и лишь отчасти древней Галліи.

Е. И. В. Великій Князь Сергій Александровичъ соизволилъ, съ Высочайшаго разрѣшенія, принять званіе почетнаго члена Музеевъ. Затѣмъ въ почетные члены избраны: министры народнаго просвѣщенія Н. П. Боголѣповъ и финансовъ С. Ю. Витте, членъ Государственнаго Совѣта Н. П. Стояновскій, директоръ Лазаревскаго Института В. Ѳ. Миллеръ и присяжный повѣренный А. Е. Носъ.

Посѣтило Музеи въ отчетномъ году всего 38.397 лицъ.

Въ мартѣ мѣсяцѣ этого года отпечатанъ отчетъ о состояніи и дѣятельности Комитета по устройству Музея изящныхъ искусствъ при Московскомъ Университетѣ за 1898 годъ.

Въ отчетѣ обращаетъ на себя вниманіе длинный списокъ пожертвованій въ минувшемъ году на устройство Музея. Его Величествомъ Государемъ Императоромъ повелѣно отпустить изъ средствъ Казначейства 200.000 на постройку особаго зданія Музея. Затѣмъ Великіе Князья Сергій Александровичъ и Павелъ Александровичъ приняли на себя матеріальную стоимость сооруженія въ Музеѣ зала «Парѳенонъ» въ память въ Бозѣ почившей Великой Княгини Александры Георгіевны. Кромѣ этихъ приношеній Августѣйшихъ Особъ и отпуска 200.000 р. изъ суммъ Государственнаго Казначейства, отчетъ отмѣчаетъ чрезвычайную щедрость въ отношеніи Музея—товарища Предсѣдателя Комитета по его устройству, Ю. С. Нечаева-Мальцова, который въ истекшемъ году принесъ въ даръ Музею: большую и разнообразную коллекцію памятниковъ древне-египетскаго искусства, предметовъ общественнаго быта и религіознаго культа древнихъ Египтянъ, и обширныя мозаичныя ко-

піи одного изъ мозаическихъ фризовъ храма св. Марка въ Венеціи. Затѣмъ Ю. С. Нечаевъ-Мальцовъ принялъ на себя каменную облицовку фасадовъ Музея съ высокимъ гранитнымъ цоколемъ вокругъ всего зданія, съ многочисленными колоннами и полуколоннами Іоническаго стиля, а также съ длиннымъ фризомъ по главному фасаду, представляющимъ повтореніе лучшихъ частей знаменитаго фриза Пареенона; печаталъ на свой счетъ собраніе подготовительныхъ статей профессора Цвѣтаева о Музеѣ изящныхъ искусствъ и взялъ на себя расходъ свыше 6.000 р. по содержанію канцеляріи Комитета, по изготовленію художественныхъ рисунковъ для дипломовъ Комитета и по издержкамъ на закладку Музея. Вообще прошлый 1898 годъ будетъ памятенъ въ лѣтописи Музея и другими крупными приношеніями. Такъ, на устройство различныхъ залъ Музея, какъ видно изъ отчета, принесено въ даръ разными лицами 415.043 руб. Наконецъ, Дума пожертвовала для Музея такъ-называемую площадь Колымажнаго двора въ 2.701 квадрат. сажень, стоимостью около 300.000 р.

Въ минувшемъ году Комитетъ имѣлъ 8 засѣданій и первое изъ нихъ происходило 28-го апрѣля подъ предсѣдательствомъ Великаго Князя Сергія Александровича въ Генералъ-Губернаторскомъ домѣ.

⁂

16-го марта состоялось экстренное засѣданіе Комитета по устройству Музея изящныхъ искусствъ. Въ засѣданіи этомъ, Комитетомъ былъ поднесенъ Товарищу Предсѣдателя Ю. С. Нечаеву-Мальцову благодарственный адресъ, какъ во вниманіе къ его энергичной дѣятельности по постройкѣ Музея, такъ и за весьма крупныя пожертвованія въ пользу его. Вмѣстѣ съ тѣмъ постановлено было присвоить Египетскому залу воздвигаемаго зданія—имя Юрія Степановича Нечаева-Мальцова на вѣчныя времена. Затѣмъ въ томъ же засѣданіи избраны были: въ дѣйствительные члены Комитета—художникъ В. М. Васнецовъ, въ члены-соревнователи—присяжные повѣренные гг. Дерюжинскій и Способинъ и казначей Университета П. А. Недешевъ.

⁂

16-го марта въ Московской Городской Думѣ былъ разсмотрѣнъ вопросъ о необходимости имѣть особаго смотрителя Городской галлереи имени братьевъ П. и С. Третьяковыхъ. Вопросъ этотъ рѣшенъ въ утвердительномъ смыслѣ. Думой постановлено учредить должность смотрителя съ годичнымъ жалованьемъ въ 1800 р. и съ ежегодною выдачею квартирныхъ денегъ въ размѣрѣ 500 р. Мѣсто смотрителя можетъ быть занято лишь лицами съ надлежащей спеціальной подготовкой.

⁂

29-го марта въ засѣданіи Московской Городской Думы состоялось совѣщаніе относительно организаціи управленія картинной галлереей П. и С. Третьяковыхъ. Въ составъ совѣщанія входили: городской голова, душеприказчики покойнаго П. М. Третьякова, нѣсколько лицъ, интересующихся искусствомъ, и гласныхъ Думы.

Совѣщаніе признало, что городской голова по своему званію долженъ быть постояннымъ попечителемъ Третьяковской галлереи. Затѣмъ для управленія галлереею учрежденъ спеціальный Совѣтъ, состоящій изъ 4 членовъ и предсѣдателя въ лицѣ городского головы. Одинъ изъ членовъ Совѣта принадлежитъ къ семьѣ Третьяковыхъ, а остальные трое избираются Думою, при чемъ одинъ изъ нихъ долженъ быть непремѣнно художникомъ. Члены Совѣта избираются на извѣстный срокъ, какъ изъ состава гласныхъ Думы, такъ и другихъ лицъ, и выбываютъ по жребію.

На совѣщаніи было установлено далѣе, что ни одно изъ произведеній ни при какихъ условіяхъ не можетъ даже на самый короткій срокъ выходить изъ стѣнъ галлереи.

Право пріобрѣтенія новыхъ предметовъ искусства принадлежитъ Совѣту, при чемъ вопросъ о покупкѣ того или другого произведенія долженъ рѣшаться большинствомъ голосовъ.

Опредѣленіе правилъ для копированія и фотографированія въ галлереѣ, а также составленіе инструкцій для хранителя послѣдней лежитъ на обязанности Совѣта.

На мѣсто хранителя галлереи приглашенъ академикъ Н. В. Невревъ.

⁂

4 іюня Московской Городской Думой утверждены правила объ управленіи художественной галлереей братьевъ П. и С. Третьяковыхъ. Правила выработаны Городскою Управой, а въ ихъ основаніе положены результаты особаго Совѣщанія, бывшаго по тому же вопросу

29 марта настоящаго года. Совѣщаніе со своей стороны имѣло въ виду и условія, на которыхъ состоялась передача галлереи въ собственность города, и завѣщаніе П. М. Третьякова. Даже въ самомъ Совѣщаніи приняли участіе: душеприказчики усопшаго жертвователя—К. В. Рукавишниковъ и В. Г. Сапожниковъ, какъ лица ближе другихъ знакомыя съ волей покойнаго, затѣмъ такіе знатоки и любители искусства, какъ М. П. Боткинъ, К. М. Быковскій, И. С. Остроуховъ, Д. А. Хомяковъ и И. Е. Цвѣтковъ, и наконецъ тогда же были прочитаны письма по вопросу объ управленіи галлереей нашихъ извѣстныхъ художниковъ: В. М. Васнецова, И. Е. Рѣпина и В. А. Сѣрова.

Такимъ образомъ Городскою Управой было сдѣлано все возможное къ тому, чтобы выработанныя ею правила соотвѣтствовали съ одной стороны волѣ покойнаго П. М. Третьякова, а съ другой—высокому значенію его собранія.

Правила эти распадаются на 28 параграфовъ. Они въ существенныхъ чертахъ сводятся къ слѣдующему: собраніе, составленное П. и С. М. Третьяковымъ, не подлежитъ никакимъ измѣненіямъ, увеличеніямъ, сокращеніямъ или замѣнамъ, и составляетъ самостоятельный отдѣлъ галлереи, размѣщенный въ особыхъ залахъ въ томъ видѣ и порядкѣ, какъ было устроено П. М. Третьяковымъ. Надъ входомъ въ залы, гдѣ находится его художественная коллекція, устанавливаются надписи сооотвѣтствующаго содержанія. Галлерея можетъ быть пополняема, путемъ покупки, лишь произведеніями русскаго искусства, въ даръ же принимаются произведенія и иностраннаго и русскаго художества. Предметы искусства, находящіеся въ галлереѣ, или имѣющіе туда поступить, не должны быть выносимы изъ ея помѣщенія, исключая нуждъ реставраціи. Галлерея открывается на вѣчное время для безплатнаго обозрѣнія не менѣе 4-хъ дней въ недѣлю. Она должна быть открыта и въ праздничные, и въ табельные дни, кромѣ 1-го дня Св. Пасхи, Рождества и Новаго года.

Завѣдываніе галлереей принадлежитъ Московскому городскому головѣ, въ качествѣ ея попечителя, и состоящему при ней Совѣту. Попечитель галлереи является и предсѣдателемъ ея Совѣта, въ составъ коего, кромѣ него, входятъ еще 4 члена: 3 члена Совѣта, въ числѣ коихъ долженъ быть хотя одинъ художникъ, избираются Думою на 3 года изъ лицъ, извѣстныхъ своими познаніями въ области искусства, а 4-й—безсрочно семьей П. М. Третьякова. Въ случаѣ отказа семьи покойнаго отъ права выбора, 4-ый членъ избирается Городскою Думою, на томъ же 3-хъ лѣтній срокъ.

Ближайшее наблюденіе за галлереей принадлежитъ ея хранителю, которому подчиняется и штатъ ея прислуги.

Въ засѣданіи Московской Городской Думы 8 іюня избраны на 3 года въ члены Совѣта Московской художественной галлереи бр. П. и С. Третьяковыхъ: И. С. Остроуховъ, В. А. Сѣровъ и И. Е. Цвѣтковъ.

Въ іюнѣ мѣсяцѣ вышли изъ печати труды 2-го Съѣзда русскихъ зодчихъ. Они представляютъ собою довольно объемистый томъ in quarto. Кромѣ печатнаго текста въ 291 страницу, къ нимъ приложено еще 55 таблицъ фототипныхъ снимковъ съ бывшихъ при Съѣздѣ выставокъ: строительныхъ матеріаловъ и художественно-архитектурной. Текстъ въ самомъ изданіи идетъ въ хронологическомъ порядкѣ по днямъ засѣданій Съѣзда (съ 1 по 9 февраля 1895 г.). Труды изданы Московскимъ Архитектурнымъ Обществомъ, которымъ и созывался самый Съѣздъ. Редактированы они секретаремъ Общества Машковымъ. Предположено пустить ихъ и въ продажу, по цѣнѣ 5 или 6 р. за экземпляръ.

Московское Архитектурное Общество, желая возможно большаго распространенія научныхъ и художественныхъ свѣдѣній, касающихся древняго Московскаго зодчества въ связи съ общимъ развитіемъ русскаго искусства, остановилось на мысли, что для этой цѣли представляется весьма важнымъ устройство въ Москвѣ особаго Публичнаго Музея, въ которомъ было бы возможно знакомиться съ памятниками зодчества въ образцахъ архитектурныхъ частей, моделяхъ, слѣпкахъ и рисункахъ.

Признавая, что наиболѣе подходящимъ помѣщеніемъ для Музея было бы зданіе, относящееся къ памятникамъ древняго русскаго зодчества, Общество обратилось въ мѣстную Думу съ ходатайствомъ объ уступкѣ подъ него—незанятыхъ залъ третьяго этажа Суха-

ревой башни, этого столь извѣстнаго сооруженія конца XVII вѣка, а если съ теченіемъ времени освободятся залы 2-го этажа, то присоединить и ихъ для расширенія Музея.

Ходатайство Архитектурнаго Общества заслушано было Городскою Думою 26 января сего года и передано въ Коммиссію о пользахъ и нуждахъ общественныхъ. Окончательное рѣшеніе вопроса ожидалось не ранѣе марта.

Въ ходатайствѣ Общества изложены слѣдующія условія для устройства Музея: основаніемъ для него послужатъ уже собранные Обществомъ матеріалы по древне-русскому зодчеству, а также коллекціи, предложенныя для этой цѣли отдѣльными его членами. Музей составляетъ собственность Архитектурнаго Общества и находится въ его вѣдѣніи. Общество принимаетъ на себя обязательство открыть Музей не позднѣе какъ черезъ годъ со дня передачи ему помѣщенія. Съ посѣтителей Музея платы не взимается, въ одной же изъ его залъ можетъ находиться библіотека Общества, которой оно и пользуется для своихъ занятій. Московское Архитектурное Общество принимаетъ на себя расходы по внутренней отдѣлкѣ помѣщеній, а также ихъ содержаніе и заботы о пріобрѣтеніи всѣхъ нужныхъ предметовъ, какъ для устройства, такъ и для пополненія Музея необходимыми коллекціями. По истеченіи 10 лѣтъ со дня открытія Музея, въ случаѣ, если городъ пожелаетъ принять его въ свою собственность, то передача можетъ состояться лишь при условіи, что завѣдываніе Музеемъ, въ научномъ и художественномъ отношеніи, останется на обязанности и отвѣтственности Архитектурнаго Общества съ правомъ пользованія помѣщеніемъ для библіотеки и занятій его членовъ.

⁂

9-го апрѣля, въ засѣданіи Археологическаго Общества, были сдѣланы два сообщенія: одно профессоромъ А. И. Кирпичниковымъ—новое изслѣдованіе о миніатюрахъ псалтырей и другое профессоромъ Н. П. Кондаковымъ—«Аѳонъ и его древности». Первое сообщеніе было чисто библіографическаго характера. Предметомъ его служилъ 2-й выпускъ сочиненія Тикканена: «Средневѣковыя иллюстраціи псалтыри, т. I, вып. 2-й—Византійскія иллюстраціи псалтыри. Рукописи, родственныя монашеско-богословской редакціи. Аристократическая группа псалтырей. Отдѣльно стоящія рукописи», съ 3 таблицами и 50 рисунками въ текстѣ. Г. Кирпичниковъ, въ своемъ докладѣ, сдѣлалъ краткій обзоръ собраннаго въ этомъ выпускѣ матеріала: Ватиканской рукописи (№ 1927, XII в.), Годуновской псалтыри Ипатьевскаго монастыря въ Костромѣ (1591 г.), печатной псалтыри Имп. Публичной Библіотеки (Q. 1.1029) и другихъ, и указалъ на значеніе труда Тикканена, какъ очень содержательной характеристики всего изучаемаго имъ вида произведеній.

Профессоръ Кондаковъ изложилъ результаты своего посѣщенія Аѳона, куда онъ былъ командированъ Императорской Академіей Наукъ. Посѣщеніе это значительно пополнило тѣ данныя, которыя 30 лѣтъ тому назадъ были собраны Севастьяновымъ, главнымъ образомъ въ иконографическомъ отношеніи. Н. П. Кондаковъ обратился къ изученію архитектуры церквей Аѳона, ихъ росписей и иконъ, въ особенности же ризницъ, сокровища которыхъ еще не изслѣдованы. Аѳонскія церкви восходятъ къ эпохѣ не далѣе XV вѣка,—онѣ венеціанской архитектуры и далматинскаго побережья. Только мѣстами сохранились болѣе древнія церкви XII—XIV вѣковъ. Древнѣйшая изъ нихъ XII в., г. Хиландары,—греко-сербо-болгарскаго стиля. Въ числѣ снимковъ съ иконъ Кондакову было разрѣшено сдѣлать снимки съ иконъ чудотворныхъ, а онѣ самыя древнія (V—VI в.) и на Аѳонѣ единственныя—византійскаго стиля безъ всякихъ постороннихъ вліяній. Впрочемъ, нѣкоторыя изъ нихъ болѣе поздняго письма, чѣмъ время, указываемое монахами. Г. Кондаковъ, кромѣ того, былъ допущенъ и къ осмотру многихъ ризницъ, обыкновенно недоступныхъ. Тамъ ему пришлось видѣть весьма замѣчательные предметы: ковчежецъ или родъ триптиха съ перегородчатою эмалью и драгоцѣнными камнями XI в. для храненія части Св. Креста; окладъ евангелія съ эмалью, драгоцѣнными камнями и изображеніями Спасителя въ горельефѣ изъ золота, тоже XI вѣка; замѣчательный окладъ того же времени къ иконѣ Іоанна Богослова—его украшенія представляютъ собою золотыя ленточки, вертикально поставленныя и сплетающіяся въ очень сложный рисунокъ. Между прочимъ профессору Кондакову удалось осмотрѣть лаврскую ризницу—одну изъ самыхъ знаменитыхъ; въ другихъ ризницахъ ему разрѣшили дѣлать снимки, но въ лаврской не дозволили ни записывать, ни снимать какихъ бы то ни было предме-

товъ. Это стѣсненіе тѣмъ болѣе было непріятно, что въ лаврской ризницѣ находятся замѣчательныя вещи, начиная съ XV вѣка; г. Кондаковъ тамъ видалъ богатыя ткани, ризы, митры, между прочимъ золотую корону Никифора Фоки, въ дѣйствительности же произведеніе венеціанскаго искусства XVI вѣка, т. е. болѣе поздняго времени, чѣмъ жилъ этотъ императоръ.

Въ общемъ Аѳонскія древности представляютъ два типа: византійскій XII—XIII вв. и молдо-валахскій или славянскій. Аѳонскія древности интересны и тѣмъ, что имѣютъ прямое отношеніе къ русскимъ древностямъ великокняжескаго періода. Такъ, г. Кондаковъ видѣлъ опись вкладовъ одного древняго Аѳонскаго монастыря отъ 1147 г., въ которой упоминается о русскихъ вкладахъ (тканяхъ, епитрахили, евангеліи и т. д.), несомнѣнно присланныхъ съ сѣвера Россіи.

Г. Кондаковъ съ Аѳона привезъ массу фотографическихъ снимковъ, которые и демонстрировалъ въ Обществѣ, а о результатахъ своего посѣщенія Аѳона сообщилъ въ подробномъ письменномъ докладѣ Академіи Наукъ.

Въ настоящее время, какъ извѣстно, производятся ремонтъ и реставрація собора Василія Блаженнаго. Его рѣшено возстановить въ первоначальномъ видѣ, а гдѣ это невозможно, по неимѣнію указаній, то хотя бы въ древнѣйшемъ. Одинъ изъ священниковъ собора о. І. І. Кузнецовъ взялся, для выясненія вытекающихъ отсюда вопросовъ, за собираніе данныхъ по архивнымъ документамъ. Свои изслѣдованія онъ дѣлаетъ по временамъ предметомъ доклада въ здѣшнемъ Археологическомъ Обществѣ. Одинъ изъ такихъ докладовъ—смѣта на ремонтъ собора, составленная архитекторомъ Яковлевымъ, имъ была уже прочитана въ Обществѣ, а 19-го февраля о. Кузнецовъ сдѣлалъ новое сообщеніе о своихъ изысканіяхъ: «къ вопросу о ремонтахъ собора, смѣта 1737 года». Послѣдняя смѣта была составлена архитекторомъ Мичуринымъ и найдена референтомъ въ Московскомъ архивѣ Министерства юстиціи.

27 мая 1737 года Москву постигъ страшный пожаръ, отъ котораго сильно пострадалъ и соборъ Василія Блаженнаго. Во всеподданнѣйшемъ донесеніи тогдашняго главноначальствующаго надъ Москвой, графа Салтыкова, писалось, что на всѣхъ 20 церквахъ собора сгорѣла кровля, а въ 4-хъ—церковная ризница и утварь.

Вотъ этотъ-то пожаръ и вызвалъ необходимость ремонта. Согласно просьбѣ причта, Московская контора Сената распорядилась о ремонтѣ и, составленная Мичуринымъ, смѣта явилась какъ результатъ Сенатскаго распоряженія. Смѣтой этой устанавливаются нѣкоторыя любопытныя данныя относительно тогдашняго состоянія собора. Оказывается, онъ былъ покрытъ деревянною крышею, главы—зеленою мураваленою черепицею, а слюдяныя окна замѣняли стеклянныя; въ придѣлахъ входа Господня въ Іерусалимъ и Маріи Египетской, какъ это видно изъ донесенія настоятелей придѣловъ въ Коллегію экономіи *), по поводу означенной смѣты, нижніе ярусы иконостасовъ были—столярной рѣзьбы, столбы ихъ вызолочены, а тумбы выкрашены разными красками.

Вопросъ о ремонтѣ причтъ собора возбудилъ немедленно послѣ пожара, но возникшая по этому поводу переписка объ изысканіи средствъ и не разъ несостоявшіеся торги дали возможность приступить къ самому ремонту только послѣ 10-го мая 1739 г., когда работы были сданы подрядчику Лукину за 2.475 р. Онѣ исполнены были подъ руководствомъ Мичурина и окончены въ ноябрѣ того же 1739 года.

Н. В. НЕКРАСОВЪ.

*) Отдѣленіе тогдашняго Синодальнаго Правленія (духовное вѣдомство).

ПО РОССІИ (мѣстныя свѣдѣнія).

КІЕВЪ.

Апрѣльская книжка «Кіевской Старины» опять сообщала: «Съ наступленіемъ весны привозъ въ Кіевъ древностей съ Княжей горы значительно усилился,—древности привозятся сотнями. Изъ послѣднихъ партій укажемъ на довольно полный (?) подборъ желѣзныхъ предметовъ (поступили въ собраніе Н. Ф. Бѣляшевскаго), на каменные крестики съ металлическими обложками, кресты-энколпіоны, гривны, бусы, привѣски и т. п. (поступили въ собраніе Н. И. Чернева); особенно замѣчательна бронзовая подставка (быть можетъ, отъ подсвѣчника), состоящая изъ орнаментированнаго обруча, стоящаго на ножкахъ, изображающихъ звѣриныя головы, и снабженнаго наверху такими же головками,—произведеніе русскаго искусства половины XIII вѣка, впервые встрѣченное на Княжей горѣ (поступила въ собраніе Б. И. Ханенко)».

По поводу этого свѣдѣнія «Археологическія извѣстія и замѣтки», издаваемыя Имп. Моск. Археолог. Общ., замѣчаютъ: «всѣ эти сообщенія лишь укрѣпляютъ наше недовѣріе къ «древностямъ великокняжеской эпохи», привозимымъ въ такомъ изобиліи на Кіевскій рынокъ».

КОВНО.

Въ апрѣлѣ была открыта, по инициативѣ завѣдующаго классомъ техническаго рисованія Н. А. Леонидова, 1-я выставка изящныхъ искусствъ, древностей и рѣдкостей (изъ VII отдѣловъ), сборъ съ которой поступалъ въ пользу означеннаго класса и на организацію художественнаго отдѣла при Городскомъ музеѣ.

МОСКВА.

По инициативѣ директора Строгановскаго Училища въ Москвѣ, Н. В. Глобы, въ Московской губерніи предположено открыть цѣлый рядъ школъ для преподаванія кустарямъ необходимыхъ художественныхъ познаній.

ОСТЗЕЙСКІЕ ГОРОДА.

Въ Виндавѣ 29 іюня происходила торжественная закладка православнаго храма во имя Святителя и Чудотворца Николая. До сихъ поръ служба совершалась въ одномъ старинномъ рыцарскомъ замкѣ (XIII ст.), гдѣ помѣщаются также тюрьма и полицейское управленіе.

Съ начала іюля въ стеклянной галлереѣ концертнаго зала Горна, въ Маріенгофѣ, устроена была выставка картинъ парижскаго торговца художественными произведеніями, г. Ланси. Между картинами, писанными масляными красками, выдаются: «Le message d'amour» Верена, нѣсколько идиллій Мансфельда, дамскій портретъ Постильона и др. Есть также рядъ панно съ имитаціей эмали и различные гобелены. Къ концу сезона г. Ланси устроитъ аукціонъ непроданныхъ картинъ.

Въ началѣ іюля картины В. В. Верещагина прибыли въ Ригу и будутъ поставлены въ залѣ Большой Гильдіи, а въ сентябрѣ, подъ наблюденіемъ самого художника, устроится его выставка. Теперь В. В. Верещагинъ находится въ Крыму и занятъ собираніемъ этюдовъ, которыми она и будетъ пополнена.

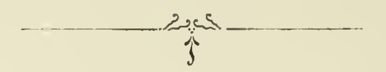
ТРОИЦЕ-СЕРГІЕВА ЛАВРА.

По поводу существующей при Троице-Сергіевой лаврѣ иконописной школы, В. Янчевецкій высказывалъ въ «СПб. Вѣд.» слѣдующее:

— «Что говорить о простыхъ деревенскихъ священникахъ, когда даже Софійскій соборъ въ «господинѣ великомъ Новгородѣ» въ настоящее время расписывается суздальскими богомазами, не обращающими никакого вниманія на согласованіе съ древнимъ стилемъ собора»...

A travers la Russie (nouvelles locales).

«Отъ кого же ожидать охраны нашихъ древнихъ иконъ и дальнѣйшаго развитія русской иконной живописи, какъ не отъ художественныхъ учрежденій и прежде всего отъ такихъ школъ, какъ иконописная при Троице-Сергіевой Лаврѣ? Между тѣмъ, если кто-либо вздумаетъ ждать отъ нея какихъ-либо благихъ результатовъ, то при нынѣшней системѣ ждать этого придется ему довольно долго, въ виду того, что принципъ этого учрежденія не имѣетъ ничего общаго съ принципами искусства. Вся бѣда состоитъ въ томъ, что учениками школы берутся вовсе не мальчики, показавшіе способности къ живописи, а, напротивъ, всѣ тѣ, которые ни къ чему не способны: исключенные изъ духовныхъ училищъ, маленькіе пѣвчіе, потерявшіе голосъ и т. п., однимъ словомъ, всѣ тѣ неудачники изъ духовнаго званія, весь тотъ лишній балластъ при школьныхъ занятіяхъ, съ которыми начальство не знаетъ, что дѣлать. Этотъ «практичный» способъ созданія иконописцевъ, въ концѣ-концовъ, все-таки мало практиченъ, такъ какъ мальчики худо рисуютъ лики угодниковъ, всячески «отлынива ютъ» отъ занятій и, окончивъ школу, всѣ убѣгаютъ на болѣе незатѣйливое дѣло—въ псаломщики, такимъ образомъ, навсегда забрасывая искусство, бывшее для нихъ чуждымъ съ самаго начала»...



ИЗЪ-ЗА ГРАНИЦЫ.

ВЫСТАВКИ.

*** Недавно скончавшійся въ Лондонѣ баронъ Фердинандъ Ротшильдъ завѣщалъ Британскому музею часть своей художественной коллекціи, состоящей преимущественно изъ произведеній промышленности.

*** Въ теченіе времени съ 20-го апрѣля по 15-е сентября нов. стиля въ Дрезденѣ открыта выставка произведеній Луки Кранаха старшаго. На ней собрано 170 картинъ, приписываемыхъ этому мастеру, фотографіи съ тѣхъ изъ его работъ, которыя не могли попасть на выставку, а также его рисунки и гравюры. На ней выставлены картины, принадлежащія Германскому императору, многимъ частнымъ лицамъ, а также хранящіяся въ общественныхъ и частныхъ коллекціяхъ Германіи. Имп. Эрмитажъ тоже послалъ туда принадлежащія ему картины этого мастера.

*** 2-го января нов. стиля въ Лондонской королевской Академіи художествъ была открыта выставка произведеній Рембрандта, на которой насчитывалось болѣе 200 номеровъ произведеній этого мастера, взятыхъ преимущественно изъ общественныхъ и частныхъ коллекцій Англіи. По словамъ «Kunstchronik», на Лондонской выставкѣ фигурировало не мало Рембрандтовскихъ работъ, до настоящаго времени почти неизвѣстныхъ публикѣ. Къ ихъ числу относились между прочимъ картины: «Пиръ Валтасара» (№ 58, принадл. лорду Дерби) и «Снятіе со Креста» (№ 94, принадл. герцогу Аберкорну). Послѣдняя изъ этихъ картинъ, неизвѣстная, повидимому, даже автору капитальнаго сочиненія о Рембрандтѣ, Эм. Мишелю, относится къ 1650 г., т. е. къ самой цвѣтущей порѣ его дѣятельности. Равнымъ образомъ новинкою для любителей являлся портретъ молодой женщины (№ 93), по всей вѣроятности, изображающій Гендрику Стоффельсъ. Этотъ портретъ можетъ быть поставленъ на ряду съ лучшими работами Рембрандта. Изъ прочихъ, малоизвѣстныхъ Рембрандтовскихъ произведеній можно отмѣтить: «Купца» (1659 г., принадл. лорду Феверсгэму), «Даму съ попугаемъ» (1657 г.), «Собственный портретъ художника» (1658, кол. лорда Ильчестера), «Портретъ молодой дамы» (1635, изъ замка Бетворта,—по мнѣнію Боде pendant къ извѣстному портрету «молодого человѣка», изъ коллекціи графа Пурталеса, въ Парижѣ), «Портретъ мужчины» (1644, принадл. лорду Коуперу). Кромѣ картинъ, вовсе не появлявшихся до настоящаго времени на выставкахъ, въ Академіи художествъ выставлено было не мало такихъ работъ Рембрандта, ко-

торыя, хотя и были знакомы любителямъ, но уже многіе годы хранились въ мало доступныхъ коллекціяхъ и не попали на бывшую въ Амстердамѣ Рембрандтовскую выставку. Таковы, напр.: «Исаакъ и Исавъ» (колл. лорда Броунлау), «Старикъ» (1645, колл. лорда Скерсдэля), «Портретъ художника» (собств. лэди Ротшильдъ), пейзажъ «Мельница» (собств. лорда Лэнсдоуна).

*** Историческій съѣздъ въ честь Павла Діакона, по случаю исполненія XI столѣтія съ кончины знаменитаго историка Лонгобардовъ, назначенъ въ Чивидалѣ, въ Фріулѣ (Италія). Съѣздъ откроется въ воскресенье 3 сентября (22 августа) и продолжится до конца той недѣли. Предметъ его занятій: время, жизнь и труды Павла. Срокъ заявленій о сообщеніяхъ—былъ назначенъ въ концѣ іюля по адресу: Italia, Cividale del Friuli, sede municipale. Congresso Storico in onore di Paolo Diacono.

ПАМЯТНИКИ:

ИТАЛІЯ.

*** Римскій муниципіальный Совѣтъ, какъ сообщаетъ Kunstchronik, единогласно постановилъ срыть Палаццетто ди Санъ Марко въ Римѣ, съ цѣлью очистить мѣсто для памятника Виктору Эммануилу. Нельзя не пожалѣть о такомъ рѣшеніи, т. к., благодаря ему, Римъ лишается одного изъ памятниковъ средневѣковья. Какъ извѣстно, это сооруженіе было воздвигнуто при папѣ Павлѣ II.

РАСКОПКИ:

ГЕРМАНІЯ.

*** Въ Страсбургѣ, въ старой части города, только что открыта совершенно случайно древне-римская стѣнная живопись. Сначала на нее не обратили вниманія; но когда одинъ спеціалистъ оцѣнилъ важное значеніе для искусства этихъ древностей, то онѣ были перевезены въ мѣстный древній замокъ, гдѣ помѣщается Страсбургскій музей. Завѣдующій музеемъ, проф. живописи Геннингъ, занялся собираніемъ и реставраціею картинъ. Онѣ представляютъ собою настоящую сокровищницу формъ въ отношеніи геометрической и растительной орнаментики, равно какъ въ отношеніи множества изображеній изъ области миѳологіи и человѣческой жизни. Въ особенности поражаютъ художественною отдѣлкою и законченностью двѣ фигуры, въ полметра вышины, изображающія танцора и танцовщицу, а также двѣ жанровыя картины, одна—жертвоприношеніе скрипками въ храмѣ Палласа, а другая—бѣгъ на призы на аренѣ. Обѣ эти картины оживляются множествомъ прекрасно исполненныхъ человѣческихъ фигуръ, изображенныхъ крошечными, въ палецъ величиною. Одна изъ картинъ исполнена главнымъ образомъ въ коричневыхъ тонахъ, другая въ зеленыхъ. По краямъ, картины окаймлены, вмѣсто рамъ, гирляндами, военными трофеями и т. п. Эта цѣнная находка побудила мѣстныхъ археологовъ къ продолженію раскопокъ, и они сдѣлали новыя открытія. Были найдены, между прочимъ, римскія произведенія живописи, напоминающія наши обои. На нихъ въ прекрасно сохранившихся краскахъ хорошо изображены рощи съ поющими на деревьяхъ птичками. Всѣ эти картины служатъ нагляднымъ доказательствомъ необычайной прочности медовыхъ красокъ древнихъ римлянъ: краски эти спустя 2.000 лѣтъ оказались совершенно свѣжими. Собранныя и обновленныя картины предположено сперва покрыть лакомъ и затѣмъ въ рамахъ повѣсить въ музеѣ.

*** Раскопки вавилонскихъ развалинъ, представляющія огромный научный интересъ, были предприняты на счетъ Германскаго правительства, отправившаго на мѣсто произведенныхъ за послѣднее время открытій вавилонскихъ древностей цѣлую археологическую экспедицію, подъ руководствомъ извѣстнаго ассиріолога, доктора Роберта Кольдевея. На всемъ пространствѣ древняго Вавилона на берегу Евфрата высятся холмами наносные пески, указывающіе на присутствіе подъ ними главнѣйшихъ памятниковъ столицы вавилонскаго царства. Наибольшій изъ холмовъ, прозванный арабами «Эль-Касромъ», т. е. «замкомъ», по предположенію архео-

логовъ, прикрываетъ развалины дворца Навуходоносора, въ которомъ умеръ Александръ Македонскій. Раскопки Германской миссіи начнутся съ этого холма, и черезъ нѣсколько мѣсяцевъ представится возможность судить о томъ, во что̀ превратили войны и дѣйствіе времени памятники, воздвигнутые за семьсотъ лѣтъ до Р. X.

АНГЛІЯ.

*** Ассиріологъ Бруно Мейснеръ открылъ на одномъ большомъ алебастровомъ обломкѣ отъ дворца царя Ассурбанипала, хранившемся въ подвалѣ Британскаго музея, вполнѣ явственное изображеніе знаменитыхъ висячихъ садовъ вавилонскихъ, считавшихся, какъ извѣстно, однимъ изъ чудесъ свѣта. Сады держатся арками на пирамидахъ и представляютъ холмистый пейзажъ, среди котораго въ нѣсколькихъ мѣстахъ высятся колоннады съ террасами. По склонамъ холмовъ извиваются дорожки и мѣстами текутъ ручейки, снабжавшіеся водою посредствомъ особыхъ гидравлическихъ машинъ.

ФРАНЦІЯ.

*** Директоръ музея древностей и искусствъ въ Тунисѣ, Гауклеръ, недавно произвелъ въ Карѳагенѣ новыя раскопки, приведшія, по словамъ «Post», къ очень важнымъ открытіямъ. По удаленіи верхняго слоя земли, содержавшаго могилы и мозаики византійской эпохи, подъ нимъ на языческой почвѣ были найдены двѣ большія мозаики, изъ которыхъ одна изображаетъ Венеру и состязаніе кораблей, а вторая—охоту съ вооруженными всадниками. Эти римскія мозаики лежали надъ одною могилою, къ которой вела небольшая лѣстница и гдѣ оказались замурованными въ древности ворота святыни Юпитера Аммона, который долженъ былъ раздѣлять свой храмъ съ нѣкимъ Deus Barbarus Sylanus. Въ этой гробницѣ были найдены 4 отлично сохранившіяся статуи жрицъ, великолѣпно раскрашенныя и позолоченныя, затѣмъ 8 статуетокъ, обломки статуй, одна статуя съ лошадинымъ бюстомъ и масса шаровъ. Далѣе, на глубинѣ восьми метровъ, были отрыты сорокъ могилъ съ карѳагенскими глиняными издѣліями, двѣ большія маски изъ терракотты, вполнѣ сохранившіяся страусовыя яйца, ожерелья и другія украшенія.

*** Въ засѣданіи Acad. d. inscript. (1898 г.) Едм. Потье, помощникъ хранителя въ Луврскомъ музеѣ, прочелъ рефератъ, гдѣ онъ доказывалъ, что греки (какъ и египтяне, у которыхъ они заимствовали этотъ способъ) прибѣгали, при изображеніи черныхъ фигуръ на вазахъ, къ способу, употреблявшемуся еще недавно при рисованіи силуэтовъ, т. е. наносили на вазы очертанія, получаемыя на бѣломъ экранѣ при отбрасываніи на него тѣни головы или всей фигуры. Въ подтвержденіе своего реферата г. Потье привелъ много древнихъ текстовъ, относящихся до этого способа рисованія.



РАЗНЫЯ ИЗВѢСТІЯ.

*** Въ 3-мъ выпускѣ изд. «Hrvatski Salon, Zagreb 1898», помѣщены стихи и статьи: Сильвья Кранъчевича, Стъепана Милетича, Хереса де ля Марайи, Владиміра Вороты, Влад. Назора, Ив. Крница, Артура Градо, и снимки съ произведеній: Вл. Буковаца, Р. Вальдеца, Б. Чикоша, О. Ивековича, Клемента Кричича, Франьо Павачича.

*** Въ № 3 (1899 г.) журнала «Нада» (изд. въ Сараевѣ) помѣщено нѣсколько снимковъ со скульптуръ совершенно у насъ неизвѣстнаго художника В. Тилгнера.

*** Въ «Grande Revue» стали появляться, а въ «Журналѣ журналовъ» перепечатываться въ переводѣ—мнѣнія разныхъ иностранцевъ о книгѣ нашего великаго Толстого «Что̀ такое искусство»? Новаго тутъ почти ничего нѣтъ или весьма мало. Большинство ограничивается

лишь общими замѣчаніями, согласными или не согласными съ выводами знаменитаго писателя, или же отрицающими въ нихъ все, признавая, однако, трудность и даже невозможность разсматривать такой обширный и сложный предметъ на скоро и въ немногихъ словахъ. Исключеніе въ этомъ общемъ хорѣ представляютъ лишь коротенькія замѣтки Жюля Кларети, собирающагося писать о «прекрасной» книгѣ Толстого въ особой статьѣ, и Жоржа Роденбаха, причисляющаго произведеніе «великаго писателя земли Русской»—«къ перламъ творчества».



Библіографія.

Прежде чѣмъ помѣстить отчеты о разныхъ художественныхъ изданіяхъ, полученныхъ Редакціей съ конца прошлаго года, мы не можемъ не остановиться тутъ на одномъ явленіи въ художественно-литературномъ мірѣ, которое возбудило особое вниманіе и самые оживленные толки въ обществѣ и печати. Мы говоримъ про письмо И. Е. Рѣпина, напечатанное въ № 15 самаго распространеннаго у насъ журнала «Нива» за нынѣшній годъ и направленное противъ такъ назыв. «декадентства» въ искусствѣ. Мы не станемъ полемизировать съ недозрѣлыми или перезрѣлыми оппонентами нашего извѣстнаго художника, яростно обрушившимися на него за то̀, будто онъ самъ виноватъ въ печальномъ явленіи, на которое теперь нападаетъ послѣ прежнихъ восхваленій, или за то̀, что онъ дозволилъ себѣ въ статьѣ не мало рѣзкихъ выраженій, безъ которыхъ легко можно бы было обойтись, или, наконецъ, за то̀, что онъ въ заключеніи точно желалъ позолотить пилюлю, чтобы имѣть возможность вернуться опять въ прежнее положеніе. Но мы не можемъ не отмѣтить страннаго требованія этихъ господъ, чтобы человѣкъ постоянно оставался при одникхъ и тѣхъ же взглядахъ на вещи, какія бы обстоятельства ни произошли, хотя бы совершенно перевертывающія все вверхъ дномъ. Не допуская, очевидно, что всякій можетъ заблуждаться, но не всякій способенъ сознаться въ своемъ заблужденіи, эти господа, видимо привыкшіе считать себя непогрѣшимыми, нападаютъ ныне на г. Рѣпина за то̀, что прежде онъ видѣлъ нѣчто новое въ «новомъ» направленіи, а теперь извѣрился въ этомъ и потому, какъ это часто бываетъ при разочарованіи въ томъ, что̀ было дорого нѣкогда, пожалуй, болѣе сгущаетъ краски, нежели слѣдовало бы на самомъ дѣлѣ. Поэтому скажемъ со своей стороны: лучше поздно, чѣмъ никогда. Какіе бы крики ни раздавались съ разныхъ сторонъ, слонъ всегда останется слономъ, а моськи—моськами.

«Adolph Philippi: Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen», т. III, вып. 1-й: «Die Kunst des 15 und 16 Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Leipzig 1898» (цѣна 2 марки 50 пфен.).

Передъ нами лежитъ 1-й выпускъ III тома сочиненія Филиппи, начавшаго выходить еще въ запрошломъ 1897 году. Первые два тома этого изданія носятъ общее заглавіе: «Die Kunst der Renaissance in Italien» и заключаютъ въ себѣ: Исторію начертательныхъ искусствъ эпохи Возрожденія, начиная съ Николо Пизано и кончая художниками послѣдней поры разцвѣта искусства въ Италіи. Благодаря весьма популярному изложенію и большому количеству очень отчетливыхъ снимковъ со скульптурныхъ, живописныхъ и архитектурныхъ памятниковъ великой эпохи, трудъ этотъ можно смѣло рекомендовать вниманію всѣхъ, кто, интересуясь исторіею искусства, не имѣетъ въ то же время досуга предаваться спеціальному изученію этого предмета. Авторъ сочиненія стоитъ на высотѣ современнаго состоянія науки, но не впадаетъ при этомъ въ частности и излишнія подробности, могущія только сбить съ толку читателя съ небольшою подготовкою. Третій томъ настоящаго сочиненія будетъ заключать въ себѣ исторію искусства въ Германіи и Нидерландахъ въ 15 и 16 столѣтіяхъ,

вышедшій же въ свѣтъ 1-й выпускъ этого тома трактуетъ о родоначальникахъ Нидерландской школы живописи—братьяхъ Янѣ и Губертѣ ванъ-Эйкахъ, о художникахъ Старо-Кёльнской школы и о Мартинѣ Шонгауэрѣ. *А. А. С—въ.*

Вторая половина 1898 г., особенно къ концу его, и первая половина 1899 г. ознаменовались выходомъ въ свѣтъ нѣсколькихъ художественныхъ изданій, какъ, напр.:

I. «ПАМЯТНИКЪ ИМПЕРАТОРУ АЛЕКСАНДРУ II ВЪ КРЕМЛѢ МОСКОВСКОМЪ», проф. Н. Султанова, изд. ред. журнала «Строитель», Спб., тип. Е. Евдокимова, въ больш. 4-ку, 12 печ. листовъ (188 столбцовъ), съ 207 автотипіями въ текстѣ, воспроизводящими общіе виды и отдѣльныя части описываемаго памятника, и съ 5-ю особыми листами, передающими нѣкоторые орнаменты въ краскахъ (исполнены въ типографіи и автолитографіи книж. Доброумова и де Кельшъ въ Спб.), цѣна 3 руб.

Въ этой книжкѣ, кромѣ очень подробнаго описанія самаго памятника и мѣстности, на которой онъ воздвигнутъ, описаны весьма интересныя раскопки, сдѣланныя на томъ мѣстѣ, и всѣ найденные тамъ предметы древности, поступившіе затѣмъ въ Московскій Историческій Музей, а также изложена исторія сооруженія памятника съ сообщеніемъ разныхъ подробностей по возникновенію первоначальной мысли о постановкѣ такого памятника и по устройству 3-хъ конкурсовъ на составленіе проектовъ для него; далѣе, подробно разсказаны событія закладки даннаго памятника по Высочайше утвержденному въ 1890 г. проекту П. В. Жуковскаго и Н. В. Султанова и осмотра Императоромъ Александромъ III произведенныхъ по нему работъ—въ 1893 г.; наконецъ, самымъ подробнымъ образомъ изложены всѣ земляныя и строительныя работы, исполненныя въ теченіе 8-ми лѣтъ.

II. «АРХИТЕКТУРНЫЕ МОТИВЫ». I-й и II-й вып. Изд. В. С. Севернеръ, Москва 1899 г., въ мал. 4-ку, цѣна 1 р. 10 к. и 1 р. 25 к.

Изданіе это—въ родѣ періодическаго, т. к., вслѣдъ за I-мъ выпускомъ, должны появиться въ слѣдующіе же мѣсяцы еще три, которые, вмѣстѣ съ вышедшими въ свѣтъ, и составятъ первую серію вновь возникшаго Сборника. Въ первомъ выпускѣ помѣщены воспроизведенные автотипіей на 32-хъ листахъ (въ лучшихъ Московскихъ заведеніяхъ) проекты преимущественно Московскихъ сооруженій, раб. архитекторовъ: Л. Н. Кекушева—«Домъ наслѣдницъ Хлудовыхъ» (по Театральному проѣзду) и «станція Одинцово» (Московско-Брестской ж. д.), Ф. О. Шехтеля—«Часовня въ память бракосочетанія Ихъ Императорскихъ Величествъ» (на Тверской-Ямской ул., при церкви св. Василія Неокессарійскаго) и «домъ С. Т. Морозова» съ вестибюлемъ (на Спиридоновкѣ), проф. К. М. Быковскаго—«Внутренняя галлерея и лѣстница Госуд. Банка», П. С. Бойцева—«Музей Изящныхъ Искусствъ», «домъ А. Н. Терещенко» (въ Кіевѣ) и «деталь плафона», Л. О. Васильева—«деталь входа въ больницу на Канатчиковой дачѣ», А. Е. Эриксона—«домъ П. И. Щукина» (на Прѣснѣ), А. Е. Вебера—«Минеральныя купальни съ гостиницей» (въ Софіи). Въ дальнѣйшихъ выпускахъ должны принять еще участіе, какъ видно изъ приложеннаго объявленія,—М. К. Геппенеръ, В. А. Мазыринъ, С. У. Соловьевъ, В. Ф. Харламовъ и мн. др. Во 2-мъ вып. находимъ 10-ть снимковъ съ работъ названныхъ выше архитекторовъ по постройкѣ и украшенію, какъ частныхъ домовъ въ Москвѣ и Владимірской губ., такъ и общественныхъ зданій—церквей въ Москвѣ и Иваново-Вознесенскѣ, театра, водонапорныхъ башенъ въ Москвѣ же.

Нельзя не привѣтствовать появленія у насъ подобнаго изданія, спѣшащаго воспроизводить наши архитектурныя новинки, хотя мы и имѣемъ цѣлыхъ два спеціально-архитектурныхъ журнала: «Зодчій» и «Строитель».

III. ПОРТРЕТЫ И КАРТИНЫ, хранящіеся въ Московскомъ Главномъ Архивѣ Министерства Иностранныхъ Дѣлъ». Вып. I-й (съ 16-ю фототипическими таблицами). Изд. Коммиссіи печатанія Госуд. Грамотъ и Договоровъ. Москва, тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, въ мал. 4-ку, 80 стр.

Каталогъ этотъ составленъ служившимъ въ Архивѣ А. А. Алябьевымъ, сдѣланныя же въ немъ измѣненія, какъ въ самой системѣ, такъ и въ отдѣльныхъ показаніяхъ, и наблюденіе

за изданіемъ его принадлежатъ правителю дѣлъ Коммиссіи С. А. Бѣлокурову. Онъ заключаетъ въ себѣ самое обстоятельное описаніе 333 портретовъ и картинъ съ сообщеніемъ способовъ ихъ исполненія (масляными и водяными красками, тушью, сепіей, шелками), точныхъ размѣровъ ихъ въ аршинахъ и вершкахъ, времени ихъ производства и поступленія въ Архивъ, а также данныхъ объ изображенныхъ на нихъ лицахъ.

Наиболѣе важные и интересные изъ описанныхъ портретовъ прекрасно воспроизведены фототипіей Шерера и Набгольца въ Москвѣ въ числѣ 62-хъ №№ на XVI-ти отдѣльныхъ таблицахъ и 2-хъ въ текстѣ (на стр. 22 и 24). Тутъ встрѣчаются изображенія и нашихъ Царей, Императоровъ и Императрицъ, и лицъ, завѣдывавшихъ внѣшними сношеніями Россіи, и товарищей министровъ Иностранныхъ дѣлъ и Россійскихъ посланниковъ, и директоровъ Архива, и разныхъ историческихъ сценъ. Поэтому изданіе это имѣетъ особое значеніе, какъ справочная книга по иконографіи нашей страны.

IV. «ОТРОКЪ МУЧЕНИКЪ. УГЛИЦКОЕ ПРЕДАНІЕ», В. М. Михеева, рисунки М. В. Нестерова, В. И. Сурикова и Е. М. Бёмъ, изд. А. Ф. Маркса, Спб., въ мал. 4-ку, 131 стр., съ 28 заставками, виньетками (раб. Нестерова), заглавными буквами (раб. Бёмъ) въ краскахъ и въ черномъ видѣ, отпечатанными автотипически въ текстѣ, и съ 10-ю картинками на отдѣльныхъ листахъ (раб. Нестерова—8 и Сурикова—2). Эта прекрасно изданная книга, на хорошей плотной бумагѣ и крупнымъ четкимъ шрифтомъ, передаетъ читателямъ Углицкое монастырское сказаніе объ отрокѣ Іоаннѣ Чепоносовѣ, убитомъ въ 1663 г., и иллюстрирована нашими очень извѣстными художниками, составившими себѣ имя не только картинами и акварелями, но и рисунками для разныхъ изданій. Если еще прибавить къ этому, что книга появилась въ изящномъ, тисненомъ красками и золотомъ, коленкоровомъ переплетѣ, то будетъ все сказано.

V. П. Н. Полевой: «НЕПОДКУПНОЕ», повѣсть съ 55 оригин. рисунками Е. П. Самокишъ-Судковской. СПб., изд. А. Ф. Маркса, въ мал. 4-ку, 131 стр.—Книжка эта издана такъ же хорошо, какъ и предыдущая, и воспроизведенные въ ней автотипически, въ самомъ текстѣ, наброски типовъ, сценокъ, видиковъ, виньеточекъ можно признать одними изъ лучшихъ иллюстраціонныхъ работъ названной художницы.

VI. «ФАУСТЪ», трагедія Гёте, переводъ А. Фета, съ рисунками Энгельберга Зейберта. Вып. І-й, СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1899, въ листъ. Этотъ І-й выпускъ новаго изданія извѣстной фирмы является въ тоже время 2-мъ (изъ 12-ти) въ предпринятой ею «Иллюстрированной библіотекѣ Нивы» на текущій годъ.—Этотъ альбомъ будетъ содержать въ себѣ: 25 гравюръ на мѣди и 132 на деревѣ по рисункамъ помянутаго художника. Трагедія Гёте принадлежитъ къ тѣмъ произведеніямъ литературы, которыя всегда возбуждали особенно много спеціальныхъ критическихъ изслѣдованій и художественныхъ воспроизведеній. Въ ряду послѣднихъ стоитъ только упомянуть цѣлый циклъ картоновъ мюнхенскаго профессора Лиценъ-Майера, выставлявшихся въ Обществѣ Поощренія Художествъ ровно 20-ть лѣтъ тому назадъ и привлекшихъ большое вниманіе публики. Они воспроизведены частью въ Московскомъ изданіи «Фауста», выпущенномъ фирмою «Книжное дѣло». Теперь А. Ф. Марксъ предпринялъ изданіе другихъ иллюстрацій къ той же трагедіи, съ русскимъ переводомъ текста, представляющимъ цѣнное наслѣдство послѣ нашего извѣстнаго поэта.

VII. «ЭЛЛАДА». Очерки и картины древней Греціи для любителей классической живописи и для самообразованія. Соч. д-ра Вильгельма Вегнера, переводъ П. Евстафьева. 4-е русск. исправл. и значительно дополн. изданіе подъ ред. проф. В. И. Модестова, со множествомъ иллюстрацій. Изд. Тов. М. О. Вольфъ, въ СПб. и Москвѣ, 1899, въ 8-ку.—Не такъ давно Марксъ издавалъ, и притомъ превосходно, надо отдать ему справедливость,—«Всеобщую Исторію», соч. проф. Оскара Іегера, въ перев. подъ ред. П. Н. Полевого (который, замѣтимъ кстати тоже былъ пожалованъ издателемъ въ профессора). Но изданіе было нѣсколько дорогое для лицъ, не обладающихъ слишкомъ большими средствами на покупку книги при

разныхъ другихъ жизненныхъ потребностяхъ (16 р. за 4 кн.). Изданіе Вольфа, обнимающее, впрочемъ, всего одну страну изъ древняго міра,—дешевле, зато и не такъ роскошно, какъ названное выше (4 р. 50 к. за 10 вып.). Однако и за то спасибо.

VIII. «ИСТОРІЯ РУССКАГО ИСКУССТВА», соч. А. П. Новицкаго. Вып. 1—4. Москва 1899, изд. маг. «Книжное дѣло», въ больш. 8-ку, съ автотипіями въ текстѣ и на особыхъ листахъ и съ хромолитографіями, также приложенными отдѣльно.—Изданіе это является въ pendant къ изданной А. Ф. Марксомъ дважды «Исторіи Искусствъ» П. П. Гнѣдича, гдѣ одинъ изъ выпусковъ тоже посвященъ историческому обзору нашего художественнаго движенія съ массой иллюстрацій. Откладывая до другого раза болѣе обстоятельный разборъ этихъ двухъ предпріятій, не можемъ не замѣтить, что автотипическимъ снимкамъ въ Московскомъ изданіи, особенно помѣщеннымъ внутри текста, можно пожелать въ нѣкоторыхъ случаяхъ большаго изящества для роскошной книги.

IX. «АЛЬБОМЪ РОЗЪ», 8-мь (собственно 9-ть) листовъ А. Эндауровой. Картогр. зав. А. Ильина, СПб. 1898, въ листъ.—Эти прекрасно воспроизведенные хромолитографіей рисунки розъ молодой художницы съ изреченіями подъ ними изъ стиховъ нашихъ извѣстныхъ поэтовъ: А. Майкова, А. Голенищева-Кутузова, К. Р., С. Надсона, А. Плещеева, А. Пушкина, А. Толстого, И. Тургенева, А. Фета,—представляютъ собою одинъ изъ изящнѣйшихъ русскихъ настольныхъ альбомовъ.

X. Юліанъ Кулаковскій: «СМЕРТЬ и БЕЗСМЕРТІЕ ВЪ ПРЕДСТАВЛЕНІЯХЪ ДРЕВНИХЪ ГРЕКОВЪ», Кіевъ, тип. Кульженко, 1899, въ мал. 8-ку.—Эта изящно напечатанная Кульженко, съ множествомъ снимковъ въ текстѣ съ древнихъ изображеній (темножелтыхъ на черномъ фонѣ и черныхъ—на темножелтомъ), какъ они встрѣчаются на античныхъ вазахъ, есть сводъ всѣхъ свѣдѣній по данному предмету изъ массы иностранныхъ источниковъ въ видѣ публичныхъ лекцій, читанныхъ по эсхатологіи грековъ Кіевскимъ профессоромъ Кулаковскимъ въ 1896—97 гг. въ Историческомъ Обществѣ Нестора-Лѣтописца.

XI. «СОБРАНІЯ Б. И. и В. Н. ХАНЕНКО». «COLLECTION B. KHANENKO». Древности Русскія. Antiquités Russes. Кресты и образки. Croix et Images. Кіевъ 1899, фототипія и типографія С. В. Кульженко, въ мал. листъ.—Наконецъ-то одна изъ нашихъ извѣстнѣйшихъ частныхъ коллекцій отечественныхъ древностей издается, и при этомъ издается превосходно,—въ описаніяхъ и снимкахъ. Пока появился одинъ выпускъ съ XVI-ю фототипическихъ таблицъ съ энколпіонами (складными крестами), крестиками и образками, по точности исполненія не только ничѣмъ не уступающихъ, но даже, быть можетъ, превосходящихъ многія иностранныя репродукціи того же рода. Нельзя не порадоваться появленію у насъ въ свѣтъ такихъ изданій, которыя могли бы составить честь любой странѣ, гдѣ печатное дѣло поставлено крѣпче и давнѣе нашего.

XII. «ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖЪ. КАТАЛОГЪ КАРТИННОЙ ГАЛЛЕРЕИ». Составилъ А. Сомовъ. Часть I-я: Итальянская и Испанская живопись. СПб. 1899, XXXII+206 стран., въ 8-ку, съ 25-ю фототипіями. Это, вновь переработанное старшимъ хранителемъ Эрмитажа по отдѣленію картинъ, рисунковъ и гравюръ, изданіе содержитъ, кромѣ расположеннаго въ алфавитѣ художниковъ подробного описанія картинъ двухъ названныхъ школъ, еще, какъ это принято въ новыхъ научныхъ каталогахъ европейскихъ собраній, и историческое обозрѣніе Эрмитажныхъ коллекцій и посвященныхъ имъ увражей, а также фототипическіе снимки со многихъ лучшихъ произведеній знаменитыхъ итальянцевъ и испанцевъ.

Почтовый ящикъ.

Два слова объ иллюстраціяхъ литературно-художественныхъ произведеній.

М. Г. Вамъ, какъ редактору художественнаго журнала и давнему дѣятелю въ области русскаго искусства, не разъ приходилось сталкиваться съ вопросомъ объ иллюстраціяхъ къ произведеніямъ русскихъ писателей. Не знаю, конечно, каковъ вашъ взглядъ на причины недостаточнаго развитія у насъ этой отрасли «прикладного» искусства, но почти увѣренъ, что и вы согласны съ тѣмъ, что оно очень недостаточно, какъ въ количественномъ, такъ и въ качественномъ отношеніи.

Не имѣя претензіи всесторонне изслѣдовать это явленіе и разобрать его причины, я все же желалъ бы, пользуясь случаемъ, указать на одно характерное явленіе въ этой области—на совершенно небрежное отношеніе гг. иллюстраторовъ къ тексту иллюстрируемаго произведенія. Случай этотъ представился мнѣ въ виду выпущеннаго «Нивой» альбома, посвященнаго памяти А. С. Пушкина. Въ альбомѣ, на пространствѣ нѣсколькихъ листовъ обычнаго формата названнаго журнала, помѣщенъ рядъ иллюстрацій къ сочиненіямъ величайшаго русскаго поэта. Есть здѣсь иллюстраціи такихъ художниковъ, имена которыхъ уже почти изгладились изъ памяти современнаго поколѣнія; есть тутъ и такіе, которые извѣстны всякому сколько-нибудь интересующемуся искусствомъ человѣку; есть еще иллюстраціи, исполненныя спеціально рисовальщиками, но есть и такія, авторы которыхъ рѣдко заглядывали въ эту область искусства.

Я совершенно не стану касаться художественной стороны исполненія, но единственно постараюсь отмѣтить только, въ какой степени точно онѣ воспроизводятъ авторскій текстъ; не буду даже разсматривать произведеній со стороны исторической или бытовой точности, а ограничусь формальнымъ сличеніемъ ихъ съ тѣми строками стихотвореній, которыя они возсоздаютъ на бумагѣ въ рисункѣ.

Первое, по порядку, произведеніе принадлежитъ г. Соломко и воспроизводитъ слѣдующее мѣсто изъ стихотворенія Пушкина «Блаженство»:

Въ рощѣ сумрачной, тѣнистой,
Гдѣ, журча въ травѣ душистой,
Свѣтлый бродитъ ручеекъ,
Ночью на простой свирѣли
Пѣлъ влюбленный пастушекъ.

Какъ же возсоздаетъ это описаніе г. Соломко? Онъ рисуетъ скалистый, довольно обрывистый берегъ, совершенно голый; ручеекъ, бродящій въ душистой травѣ, превращается въ неподвижную лужу, по краямъ заросшую тростникомъ. Тѣнистой рощи нѣтъ и слѣда, а время можетъ быть одинаково отнесено къ любому часу сутокъ. Вся дальнѣйшая планировка иллюстраціи нисколько не отвѣчаетъ Пушкинскому описанію, даже приблизительно. Читалъ ли это стихотвореніе художникъ? Второе произведеніе того же автора относится къ «Осгару». Рисунокъ воспроизводитъ, какъ сообщаетъ текстъ альбома, «главную сцену изъ поэмы», т. е. ту, въ которой Осгаръ, неожиданно постучавшись въ дверь хижины своей возлюбленной и не дождавшись отвѣта, входитъ въ отшатнувшуюся со скрипомъ дверь и застаетъ Мальвину въ объятіяхъ Звигнела.

И ярость дикая во взорахъ закипѣла,
Нѣмѣетъ и дрожитъ любовникъ молодой,
Онъ грозный мечъ извлекъ—и нѣтъ уже Звигнела,
И блѣдный духъ его сокрылся въ тьмѣ ночной.
Мальвина обняла несчастнаго колѣни,
Но взоры отвративъ, «живи»—сказалъ Осгаръ.

Хижина, въ изображеніи г. Соломко, принимаетъ размѣры и характеръ какого-то фантастическаго театральнаго дворца, а Мальвина стоитъ въ отдаленіи на колѣняхъ въ молит-

венной позѣ и смотритъ въ спину (вѣроятно) удаляющемуся Оскару. Здѣсь же лежитъ въ какой-то неестественной позѣ убитый Звигнелъ, но тоже довольно далеко отъ другихъ дѣйствующихъ лицъ. Трудно, во всякомъ случаѣ, согласиться съ такимъ воспроизведенiемъ «главной сцены» поэмы.

Третье произведенiе г. Соломко должно отвѣчать слѣдующимъ строкамъ поэмы «Русланъ и Людмила», описывающимъ туалетъ Людмилы въ замкѣ Черномора:

Тогда неслышными шагами
Одна поближе подошла,
Княжнѣ воздушными перстами
Златую косу заплела
Съ искусствомъ, въ наши дни не новымъ,
И обвила вѣнцомъ перловымъ
Окружность блѣднаго чела.
За нею, скромно взоръ склоняя,
Потомъ приблизилась другая—
Лазурный, пышный сарафанъ
Одѣлъ Людмилы стройный станъ,
Покрылись кудри золотыя
И грудь, и плечи молодыя,
Фатой прозрачной, какъ туманъ.
Покровъ завистливый лобзаетъ
Красы, достойныя небесъ,
И обувь легкая сжимаетъ
Двѣ ножки, чудо изъ чудесъ.
Княжнѣ послѣдняя дѣвица
Жемчужный поясъ подаетъ.
Увы, ни камни ожерелья,
Ни сарафанъ, ни перловъ рядъ,
Ни пѣсни лести и веселья
Ея души не веселятъ;
Напрасно зеркало рисуетъ
Ея красы, ея нарядъ,—
Потупя неподвижный взглядъ,
Она молчитъ, она тоскуетъ.

Что же рисуетъ г. Соломко? Въ противность всѣмъ яснымъ, совершенно точнымъ описанiямъ поэта, онъ изображаетъ полную, самодовольно-улыбающуюся барышню, сидящую передъ зеркаломъ и, очевидно, разсматривающую въ него тотъ странный, напоминающiй драгунскую каску головной уборъ, которымъ наградилъ ее художникъ, вопреки словамъ Пушкинскаго текста и здравому смыслу. Если бы на головѣ у Людмилы было уже устроено такое сооруженiе, то ей рѣшительно было бы невозможно примѣрить шапку Черномора, а какъ разъ на этомъ эпизодѣ построено дальнѣйшее развитiе поэмы.

Дальнѣйшiя иллюстрацiи того же художника относятся къ романсу «Предъ испанкой благородной», къ сказкамъ: «О царѣ Салтанѣ», «о Золотомъ пѣтушкѣ» и къ поэмѣ «Анджело». Въ романсѣ первымъ же стихомъ опредѣляется относительное положенiе дѣйствующихъ лицъ:

Предъ испанкой благородной
Двое рыцарей стоятъ...

Это у Пушкина; у г. же Соломко предъ испанкой стоитъ собственно одинъ рыцарь, а другой стоитъ сбоку, даже слегка позади ея; коли еще для этого второго возможно, если не глядѣнье, то заглядыванiе въ очи испанки сверху внизъ при согнутомъ положенiи тѣла, то во всякомъ случаѣ позицiи обоихъ рыцарей далеко не одинаковы и сравненiе ихъ достоинствъ становится для дамы затруднительнымъ. Я не говорю уже, что г. Соломко, предоставленный полной свободѣ въ выборѣ обстановки дѣйствiя, распорядился ею не совсѣмъ удачно: взявъ за мѣсто дѣйствiя садъ, онъ посадилъ свою даму въ мягкое кресло и придвинулъ его къ каменной стѣнѣ, на которой сидитъ лицо, не принимающее участiя въ сценѣ, а по характеру объясненiя и совершенно лишнее.

Теперь о сказкахъ:

Лебедь тутъ, вздохнувъ глубоко,
Молвила: «зачѣмъ далеко?
Знай, близка судьба твоя,
Вѣдь царевна эта—я».
Тутъ она, взмахнувъ крылами,
Полетѣла надъ волнами
И на берегъ съ высоты
Опустилася въ кусты,
Встрепенулась, отряхнулась
И царевной обернулась:
Мѣсяцъ подъ косой блеститъ,
А во лбу звѣзда горитъ,
А сама-то величава,
Выступаетъ, будто пава.

Царевна-лебедь изображена въ томъ же драгунскомъ уборѣ, какъ и Людмила. Коса у нея не одна, а двѣ, что̀ противорѣчитъ какъ Пушкинскому тексту, такъ и характеру изображаемаго событiя: двѣ косы составляли въ древне-русскомъ быту символическую принадлежность замужней женщины. Превращенiе царевны въ изображенiи г. Соломко, какъ бы плывущей по воздуху, происходитъ на глазахъ у Гвидона,—это грубо нарушаетъ весь поэтическiй смыслъ концепцiи даннаго эпизода, а скалистый, лишенный растительности пейзажъ,

который, повидимому, такъ любитъ художникъ, лишаетъ его возможности создать подходящую обстановку. Я не говорю о томъ, что въ рисункѣ даже нарушены элементарныя правила линейной перспективы. Рисунокъ, изображающій сцену въ шатрѣ у Шамаханской царицы, замѣчателенъ по выдержанности сказочнаго колорита, но также грубо невѣренъ—и тексту Пушкина, и простому правдоподобію. У Пушкина говорится:

Тамъ за столъ его сажала,
Всякимъ явствомъ угощала,
Уложила отдыхать
На парчевую кровать...

На рисункѣ же изображается, какъ лежащему уже на парчевой кровати съ янтарнымъ чубукомъ кальяна въ рукахъ (ай, ай, г. Соломко!!) Додону—Шамаханская царица собственноручно приноситъ на блюдѣ жаренаго фазана.

Изъ всего вышесказаннаго можно заключить, что г. Соломко очень мало интересовался Пушкинскимъ текстомъ и не вникалъ въ его содержаніе, даже съ той чисто внѣшней стороны, съ которой онъ былъ обязанъ ознакомиться по самому смыслу своихъ занятій.

Посмотримъ теперь на другихъ.

Рядомъ съ иллюстраціей г. Соломко къ «Руслану и Людмилѣ» помѣщена иллюстрація къ этой же поэмѣ, принадлежащая покойному Панову. Она изображаетъ сцену торжественнаго появленія Черномора въ покояхъ Людмилы. Вотъ какъ она описана у Пушкина:

Безмолвно, гордо выступая,
Нагими саблями сверкая,
Араповъ длинный рядъ идетъ
Попарно, чинно, сколь возможно,
И на подушкахъ осторожно
Сѣдую бороду несетъ;
И входитъ съ важностью за нею,
Поднявъ величественно шею,
Горбатый карликъ изъ дверей:
Его-то головѣ обритой,
Высокимъ колпакомъ покрытой,
Принадлежала борода.

Рисунокъ же Панова не передаетъ ни одной черты изъ приведеннаго текста, къ которому онъ, яко бы, служитъ иллюстраціей. Араповъ съ обнаженными саблями у него замѣняютъ какія-то безоружныя уродливыя чудовища, имѣющія только весьма отдаленное сходство съ людьми; Черноморъ не входитъ, а его вносятъ на носилкахъ и, наконецъ, на головѣ у него не высокій колпакъ, а огромный тюрбанъ съ летучей мышью, вмѣсто украшенія. Тюрбанъ этотъ, будучи примѣренъ Людмилою, врядъ ли могъ бы служить къ дальнѣйшему развитію поэмы, такъ какъ ея голова ушла бы въ него по плечи и княжна была бы лишена возможности убѣдиться въ его волшебныхъ свойствахъ. Тѣмъ же совершенно произвольнымъ характеромъ отличается и другой рисунокъ того же художника,—встрѣча Руслана съ головой. Несмотря на то, что текстъ поэта совершенно точно и опредѣленно описываетъ мѣсто дѣйствія:

Ужъ поблѣднѣлъ закатъ румяный,
Надъ усыпленною землей
Дымятся синіе туманы
И входитъ мѣсяцъ золотой.
Померкла степь. Тропою темной
Задумчивъ ѣдетъ нашъ Русланъ,
И видитъ: сквозь ночной туманъ
Вдали чернѣетъ холмъ огромный,
И что-то страшное храпитъ.
Онъ ближе къ холму, ближе слышитъ:
Чудесный холмъ какъ будто дышетъ.

Художникъ, не обращая на автора никакого вниманія, рисуетъ скалистый берегъ какого-то воднаго пространства, разсѣлину, на одной сторонѣ которой лежитъ голова, а на другой стоитъ Русланъ, и т. д.

Стихи Пушкина: «объѣхалъ голову кругомъ»—являются для смотрящаго на рисунокъ Панова вопіющей несообразностью. Не лучше рисунокъ къ этой же поэмѣ и тоже покойнаго талантливаго Кившенко. Рисунокъ представляетъ полетъ Руслана съ Черноморомъ. Русланъ въ кирасѣ и съ мечемъ римскаго воина, но въ россійскихъ сапожищахъ, и держитъ въ одной рукѣ обнаженный мечъ, а въ другой бороду своего спутника. У Пушкина же сказано о концѣ этого эксцентричнаго путешествія:

Тогда Русланъ одной рукою
Взялъ мечъ сраженной головы
И, бороду схвативъ другою,
Отсѣкъ ее, какъ горсть травы.

По рисункамъ же Кившенко все это не нужно, такъ какъ Русланъ все время леталъ по воздуху съ обнаженнымъ мечемъ, ножнами для котораго услужливо снабдилъ его художникъ иллюстраторъ.

Рисунки Штейна, занимающіе по количеству первое мѣсто въ Альбомѣ, тоже далеко не безгрѣшны въ смыслѣ точности по передачѣ Пушкинскаго текста. Разбирать ихъ всѣ, одинъ за другимъ, заняло бы слишкомъ много мѣста, а потому ограничусь только нѣкоторыми, наиболѣе характерными.

Съ дружиной своей, въ цареградской бронѣ
Князь по полю ѣдетъ на вѣрномъ конѣ.

пишетъ Пушкинъ, а Штейнъ рисуетъ просѣку дремучаго сосноваго бора, всю сплошь заполненную воинами Олега.

Иллюстраціи того же художника къ «Бахчисарайскому фонтану» обнаруживаютъ его полное незнакомство съ Бахчисараемъ, даже по рисункамъ, которые въ разное время издавались у насъ. Ханскія жены изображены въ такихъ чадрахъ, какихъ крымскія татарки никогда не носили, а внутри гарема и совсѣмъ ходили безъ покрывалъ, какъ и у Пушкина:

Раскинувъ легкіе власы,

въ дѣйствительности всегда заплетенные въ многое множество мелкихъ косичекъ. Я не говорю уже о томъ, что грубость и неряшество рисунка Штейна дѣлало его менѣе всего пригоднымъ иллюстраторомъ произведеній Пушкина.

Г. Земцову принадлежатъ иллюстраціи къ «Борису Годунову», «Каменному гостю», «Скупому рыцарю», «Сказкѣ о мертвой царевнѣ». Первый рисунокъ г. Земцова представляетъ тотъ моментъ изъ сцены въ кельѣ Чудова монастыря, когда, проснувшись, Григорій сообщаетъ Пимену о своемъ сновидѣніи. Это видно и изъ жеста, которымъ Григорій сопровождаетъ свой разсказъ, и изъ того вниманія, съ какимъ полуобернувшійся къ нему Пименъ его слушаетъ. Но у Пушкина, Григорій, прежде чѣмъ начать свой разсказъ, подходитъ къ Пимену подъ благословеніе, какъ и подобаетъ послушнику, а, слѣдовательно, сперва встаетъ и затѣмъ подходитъ къ послѣднему. Г. Земцовъ заставилъ своего Григорія повѣствовать въ полусидячемъ положеніи на брошенной почему-то среди кельи подстилкѣ. Это невѣрно и некрасиво. Пропускаю, для сокращенія очерка, остальныя иллюстраціи г. Земцова.

Картина г. Крюкова — «Моцартъ и Сальери» не отличается даже портретнымъ сходствомъ въ изображеніи такого характернаго лица, какъ Моцартъ.

Иллюстраціи г-жи Самокишъ-Судковской къ «Евгенію Онѣгину», какъ всѣ иллюстраціи этой художницы, отличаются какой-то изысканной театральностью позъ и положеній, что, конечно, менѣе всего пристало первому русскому реалистическому роману.

Остальные рисунки Альбома, принадлежащіе, напр., гг. Каразину, Волкову, Чикину, уже гораздо ближе и полнѣе передаютъ иллюстрируемый текстъ. Если г. Каразину въ рисункахъ послѣдняго времени много вредятъ однообразіе и эскизность самой манеры художника, то такая, напримѣръ, старинная иллюстрація его къ «Капитанской дочкѣ», какъ встрѣча Гринева на Волгѣ съ плотомъ-висѣлицей, наглядно подтверждаетъ репутацію г. Каразина, какъ художника-иллюстратора. Въ ней есть самое цѣнное, что можно требовать отъ художника, это—передача настроенія. Этимъ же качествомъ запечатлѣнъ рисунокъ г. Чикина. А точное воспроизведеніе текста и цѣльная передача настроенія это все, — что можетъ требовать отъ художника иллюстрируемый авторъ для себя, такъ какъ все остальное должно приложиться, какъ общее требованіе искусства. Уваженіе же къ чужому творчеству— первая обязанность художника, какъ тонко чувствующаго и благородно мыслящаго человѣка. Внѣ этихъ условій нѣтъ искусства, а есть только болѣе или менѣе удачная подъ него поддѣлка.

Н. НИКОЛАЕВЪ.

4 іюня 1899 года
г. Кіевъ.



Редакторъ Н. П. СОБКО.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Печатня Р. Голике,  Спасская ул., д. 17.

НАШИМЪ ПОДПИСЧИКАМЪ.

Предположеніе нѣкоторыхъ изъ членовъ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ дать иное направленіе его журналу и совѣтъ обратиться къ самимъ подписчикамъ съ запросами объ ихъ пожеланіяхъ—побудили редактора разослать всѣмъ при №№ 3 и 6 предложенія высказаться по этому предмету.

Но на поставленные Редакціей вопросы не было получено отвѣтовъ и отъ десятой части подписчиковъ, а были и такіе (впрочемъ, всего одинъ анонимный), которые нашли даже не приличнымъ для Редакціи заботиться о распространеніи журнала, разъ онъ издается Императорскимъ Обществомъ Поощренія Художествъ на Царскія деньги. Большинство, однако, оказалось за сокращеніе, болѣе или менѣе значительное, литературной части и противъ большаго, сравнительно съ прежнимъ, развитія художественно-промышленнаго отдѣла, высказываясь скорѣе въ пользу помѣщенія снимковъ по преимуществу съ чисто-художественныхъ произведеній, главнымъ образомъ русскихъ и особенно вновь появляющихся, при томъ предпочтительнѣе въ краскахъ и на отдѣльныхъ листахъ, а не въ автотипіяхъ и въ текстѣ.

Тѣмъ не менѣе, весьма многіе были противъ чрезмѣрнаго сокращенія литературной части, опасаясь превращенія въ такомъ случаѣ періодическаго изданія въ простой сборникъ рисунковъ вродѣ иллюстрированнаго каталога съ краткими объясненіями,—отчего многое, по ихъ мнѣнію, являлось бы малопонятнымъ, особенно въ провинціи, и, напротивъ, желая лишь нѣкоторыхъ преобразованій въ текстѣ въ видѣ, напр., совершеннаго изъятія изъ него всякаго рода отрывковъ изъ дневниковъ художниковъ, съ замѣной ихъ скорѣе руководящими статьями историческаго, критическаго, образовательнаго и т. п. характера.

Еще рѣшительнѣе возставали очень и очень многіе противъ расширенія художественно-промышленнаго отдѣла, находя его не довольно значительнымъ для «чисто платоническаго» интереса и весьма мало примѣнимымъ для «практическихъ» цѣлей, особенно въ провинціи, при полномъ почти отсутствіи у насъ интересующихся чѣмъ-либо ремесленниковъ и даже невозможности заказывать что-нибудь особенное по части обстановки въ среднемъ кругу общества.

Стоя въ большинствѣ случаевъ за увеличеніе снимковъ по сравненію съ текстомъ, нѣкоторые сами предлагали возвышеніе подписной платы въ $1^1/_2$, въ 2 раза, ясно понимая, что рисунки дороже текста. Въ особенности это надо сказать относительно красочныхъ приложеній, при принятой у насъ системѣ соединенія механическаго способа (фототипіи)—съ ручнымъ (хромолитографіей), чѣмъ только и возможно получать особые эффекты, приближающіе воспроизведенія къ самимъ оригиналамъ, тогда какъ при чисто механическихъ способахъ полученія клише, даже для трехцвѣтнаго печатанія, все-таки чувствуется до извѣстной степени въ фонахъ общая сѣроватая монотонность обыкновенныхъ фототипій и автотипій.

Хотя нѣкоторые, впрочемъ немногіе (всего трое), отказывали вообще въ чемъ-либо хорошемъ нашему журналу, другіе же, весьма многіе, были довольны имъ и не хотѣли бы ровно никакихъ перемѣнъ въ изданіи,—мы все-таки рѣшили, слѣдуя въ общемъ прежней программѣ, принять во вниманіе желанія большинства и, при нѣкоторомъ уменьшеніи текста, давать нѣсколько больше отдѣльныхъ рисунковъ, по преимуществу чисто-художественныхъ, русскихъ и новыхъ, но также и художественно-промышленныхъ, иностранныхъ и старинныхъ.

При этомъ, вмѣстѣ съ принятіемъ всѣхъ мѣръ къ болѣе своевременному выходу книжекъ въ свѣтъ,—хотя послѣднее зависитъ не столько отъ Редакціи, сколько отъ тѣхъ заведеній, гдѣ исполняются снимки и особенно многоцвѣтныя воспроизведенія, рѣшено нами, по указанію нѣкоторыхъ лицъ, выдѣлить всѣ текущія извѣстія и мелкія статьи, имѣющія животрепещущій интересъ, изъ *ежемѣсячныхъ* выпусковъ и издавать ихъ, для болѣе своевременнаго появленія этихъ свѣдѣній, въ видѣ особыхъ *двухнедѣльныхъ* прибавленій, съ увеличеніемъ, за то, всѣхъ разрядовъ подписной платы, но всего лишь на 2 руб. въ годъ.

Итакъ, на будущій 1899—1900 годъ (съ октября по октябрь):

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА въ годъ **за 12 выпусковъ** и **24 особыхъ прибавленій** (въ общемъ **до 1.000 стр.** текста и **около 500 снимковъ** въ текстѣ и отдѣльно) будетъ: безъ дост. **8 р.**; съ дост. **9 р.**; съ перес. **10 р.**; за гран. **12 р.**—Затѣмъ:

1) Допускается **разсрочка** взносовъ **по 2, по 3 руб.** въ теченіе **первыхъ 4-хъ мѣсяцевъ** съ начала подписного года, т. е. съ октября мѣсяца; при чемъ, при высылкѣ подписной платы въ разные сроки, какъ и при перемѣнѣ адреса, необходимо сообщать каждый разъ **печатный адресъ** съ бандероли или же **№ подписного билета.**

2) **Наложеннымъ платежомъ** журналъ высылается не иначе, какъ по присылкѣ переводомъ **не менѣе 2 руб.** на почтовые расходы, **сверхъ подписной цѣны.**

3) Для **переплетовъ** будутъ имѣться тисненыя папки (не менѣе 3 на годовой экземпляръ), **цѣною 1 р.** за каждую, безъ пересылки.

4) За **перемѣну одного адреса на другой** взимается **40 коп.**, къ которымъ, въ случаѣ перемѣны городского на иногородный или иногородняго на заграничный, прибавляется еще **разница подписной цѣны.**

5) Ко **всякаго рода запросамъ** должны прилагаться соотвѣтственныя почтовыя **марки** или вполнѣ оплаченные **бланки** для открытыхъ писемъ **на отвѣты.**

6) Заявленія **о неполученіи №№** должны, по возможности, сопровождаться **удостовѣреніями мѣстныхъ почтовыхъ конторъ** о недоставленіи имъ экземпляра на имя означеннаго подписчика.

7) **Иногородные подписчики,** во избѣжаніе излишнихъ проволочекъ въ доставкѣ подписки черезъ книжные магазины, благоволятъ обращаться **преимущественно** въ Главную Контору: **С.-Петербургъ, Мойка, 83** (домъ Имп. Общ. Поощр. Худож.).

8) **Книгопродавцамъ** дѣлается уступка **отъ 40 до 60 коп.** съ годового экземпляра, смотря по роду подписки.

———※———

ИСКУССТВО
и
Художественная Промышленность

1899. № 11.

Art et Industrie.

Содержаніе 8-го выпуска. — Sommaire de la 8-me livraison.

АВГУСТЪ.

AOÛT.



ШКОЛА ИКОНОПИСАНІЯ ВЪ С. ХОЛУѢ ВЛАДИМІРСКОЙ ГУБЕРНІИ,

статья В. Т. ГЕОРГІЕВСКАГО (Иларіонова).

«Въ нѣкоей веси Суздальскаго уѣзда, иже именуется село Холуй, поселяне пишутъ иконы безъ всякаго разсужденія... не подобно... и тѣмъ иконописцамъ впредь воображенія св. иконъ не писать...»

Болѣе двухсотъ лѣтъ тому назадъ, какъ видно изъ вышеприведенныхъ словъ грамоты, писанной по повелѣнію царя Алексѣя Михайловича патріаршему боярину Никифору Михайлову Беклемишеву да дьяку Ивану Калитину въ 1668 г. о приведеніи въ порядокъ иконописнаго дѣла, иконописаніе было уже народнымъ промысломъ и распространено въ с. Холуѣ, какъ и сосѣднихъ съ нимъ Палехѣ, Мстерѣ и др. мѣстахъ древней Суздальской области. Перешедши сюда или изъ Троице-Сергіева монастыря (Холуй былъ вотчиной Троице-Сергіевой Лавры) или изъ Суздальскихъ монастырей, и сдѣлавшись народною промышленностію, иконописаніе издавна было доведено здѣсь до низкаго уровня простого ремесла. Дешевыя произведенія иконниковъ-Суздальцевъ, удовлетворявшія спросу деревень, отличались всегда самыми рѣзкими недостатками, на что уже указываетъ и вышеприведенная грамота. Впослѣдствіи, благодаря чисто мѣстнымъ условіямъ, произведенія эти, падая съ каждымъ годомъ все ниже и ниже, сдѣлались синони-

Ecole de peinture d'images saintes dans le gouv. de Wladimir, par. V. T. Georgievski.

момъ всего антихудожественнаго, грубаго и безвкуснаго по исполненію. Да иначе и быть не могло: икона, приготовляемая въ Холуйской мастерской,—не есть произведеніе искусства или мастерства одного лица, а непремѣнно нѣсколькихъ и иногда довольно многихъ лицъ. При написаніи иконы здѣсь практикуется распредѣленіе частей работы между различными рабочими, которые довели шаблонные пріемы отдѣльныхъ моментовъ написанія иконы до невѣроятной быстроты, притомъ очень немногіе умѣютъ написать цѣлую икону съ начала до конца и никто не имѣетъ понятія о правилахъ рисованія.

Чтобы пояснить мысль, приведемъ описаніе самого процесса написанія иконы, практикующагося въ с. Холуѣ, Мстерѣ и др. центрахъ иконописнаго промысла. Прежде всего приготовляется нужная для иконы (кипарисная, липовая, ольховая или просто сосновая) доска. Высушенную въ мастерской доску извѣстной мѣры мастеръ-иконописецъ покрываетъ левкасомъ (алебастромъ, смѣшаннымъ съ клеемъ), выравниваетъ тупымъ ножомъ (клепикомъ) и мокрой тряпкой всѣ шероховатости на левкашенной поверхности доски; затѣмъ лощитъ ее мокрою ладонью, и доска съ гладкой, какъ бы полированной, левкашенной поверхностью готова для написанія на ней иконы. На левкашенный грунтъ мастеръ накладываетъ бумажный рисунокъ будущей иконы, на которомъ всѣ штрихи и контуры изображеній проколоты иглою, и быстро бьетъ по наложенному рисунку мѣшечкомъ съ толченымъ углемъ. Черная пыль, проходя сквозь скважины, проколотыя иглой, оставляетъ на бѣломъ грунтѣ темный абрисъ всѣхъ изображеній и штриховъ. Чтобы не стереть этотъ тонкій абрисъ, мастеръ закрѣпляетъ рисунокъ, проводя по нему графьей (иглой, вставленной въ деревянную ручку); затѣмъ приготовляется фонъ иконы—красочный или золотой,—въ послѣднемъ случаѣ накладываются тамъ, гдѣ долженъ быть фонъ, тонкіе листочки сусальнаго золота или серебра, которые приклеиваются къ грунту, помощью яичнаго бѣлка, разбавленнаго водою. Иногда этотъ золотой или серебряный фонъ иконы чеканятъ, то-есть выбиваютъ «чеканами» *) на немъ разные рисунки орнаментнаго характера, въ видѣ травъ, цвѣтовъ, крестиковъ, звѣздочекъ, чешуйки и проч. **) Всѣ эти подготовительныя работы—лев-

*) «Чеканомъ» называется стальная палочка, на одномъ концѣ которой вылитъ какой-нибудь орнаментъ: звѣздочка, чешуйка, крестикъ и т. п. Мастеръ-чеканщикъ, ударяя молоткомъ по тупому концу чекана, выбиваетъ (чеканитъ) этотъ орнаментъ на ризѣ или на золотомъ фонѣ иконы.

**) На дешевыхъ иконахъ обыкновенно фонъ дѣлается изъ сусальнаго серебра, которое, будучи покрыто отваромъ изъ лѣсной ягоды крушины, желтѣетъ и принимаетъ видъ золота; иногда серебро коптятъ извѣстнымъ образомъ и оно также желтѣетъ,—такое копченое серебро называютъ здѣсь «коптелью».

кашенье доски, наведенiе на грунтъ рисунка,—выполняются большею частiю учениками, позолотка же и чеканка производятся особымъ мастеромъ-позолотчикомъ и чеканщикомъ. Затѣмъ икона поступаетъ въ руки иконописца, который по готовому рисунку уже накладываетъ разныя краски. Прежде всего пишется «доличное», то-есть одежды («парчи»), обстановка (палаты, земля, травы, деревья) и прочiе аксессуары иконы. При этомъ краски (сурикъ, зеленый кронъ, бѣлила, желтый кронъ, баканъ, охра, санкирь) накладываются въ строгой постепенности одна на другую въ разъ на всегда опредѣленномъ порядкѣ: «доличное» исполняетъ особый мастеръ, спецiалистъ по этой части,—доличникъ. Послѣ того, какъ «доличное» готово, икона переходитъ въ руки другого мастера «личника», который пишетъ уже лики святыхъ на иконѣ—также извѣстными красками и въ такомъ же строго опредѣленномъ порядкѣ: сначала мѣсто ликовъ, рукъ и вообще тѣла «личникъ» покрываетъ санкирью (темною краскою), по ней промѣчаетъ лицо, глаза, носъ и проч. бѣлилами и описываетъ ихъ, гдѣ нужно, сажей, «охритъ охрой» тѣни на лицахъ, «оживляетъ оживкой», придавая ликамъ бѣлый, свѣтлый видъ, «насѣкаетъ» бѣлилами бѣлки въ глазахъ, «просѣдниваетъ» сѣдину въ волосахъ, и работа личника оканчивается. Третiй мастеръ окрашиваетъ поля (края) иконы сурикомъ, отдѣляя чертами, черными и бѣлыми, края иконы отъ середины; четвертый дѣлаетъ на иконѣ нужныя надписи тупымъ перомъ—сажею или чернилами; въ концѣ концовъ, пятый мастеръ «олифитъ», то-есть полируетъ, икону вареннымъ, съ нѣкоторыми красками, льнянымъ масломъ—вмѣсто лака, и икона выходитъ, наконецъ, готовою въ продажу.

Изъ этого краткаго описанiя способа исполненiя иконы видно, что работа мастеровъ здѣсь—чисто механическая и ничего общаго съ искусствомъ живописи не имѣетъ. Притомъ, каждый изъ мастеровъ выполняетъ только одну какую-нибудь часть работы, набиваетъ руку только въ выполненiи именно этой части работы и нерѣдко навсегда остается мастеромъ лишь по исполненiю одной этой спецiальности, не умѣя уже написать цѣлой иконы съ начала до конца. «Личники» часто не могутъ написать «доличнаго», а «доличники»—ликовъ на иконѣ. При этомъ нужно замѣтить, что ни одинъ изъ мастеровъ, ни «личникъ», ни «доличникъ»,—не умѣетъ рисовать цѣлой человѣческой фигуры. Но какъ же приготовляются рисунки, которые служатъ приводомъ для иконъ, если иконописцы не умѣютъ рисовать? Это дѣлается очень просто. Рисунки исполняются такимъ же механическимъ образомъ учениками-иконописцами. Если нужно написать какую-либо икону, рисунка которой у иконописца нѣтъ, то онъ беретъ прежде написанную икону, обводитъ контуръ рисунка и штрихи на ней—сажею, разведенной на суслѣ, или просто чернилами, накладываетъ на этотъ рису-

нокъ сырой листъ бумаги и плотно прижимаетъ, отчего рисунокъ цѣликомъ отпечатывается на листѣ бумаги. По такому отпечатку прокалывается иглою сразу листовъ по 6—12, и получается цѣлыхъ 6—12 экземпляровъ нужныхъ рисунковъ. Кромѣ того, у каждаго иконописца существуетъ рукописный «подлинникъ» съ рисунками праздниковъ и святыхъ цѣлаго года, переходящій отъ отца къ сыну, изъ поколѣнія въ поколѣніе, который и служитъ практическимъ руководствомъ для каждаго иконописца въ затруднительныхъ случаяхъ. Этимъ полнымъ отсутствіемъ умѣнья рисовать и объясняются тѣ поразительныя невѣрности рисунка на здѣшнихъ иконахъ, которыя такъ рѣзко бросаются въ глаза даже человѣку, не компетентному въ живописи; понятна и та безпомощность иконописца, когда ему приходится писать обнаженныя фигуры на иконахъ: изгнаніе изъ Рая или пригвожденіе на крестъ тѣла Распятаго Христа. Мастеръ-иконописецъ, пишущій изображеніе Христа, Божіей Матери и Святыхъ, не умѣетъ изобразить правильно ни одной человѣческой фигуры. Умѣющіе рисовать, такъ называемые «знаменщики» въ древнихъ иконописныхъ мастерскихъ (напр. въ Оружейной Палатѣ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ) были очень рѣдки, высоко цѣнились и получали довольно большое жалованье по тому времени. Но съ переходомъ иконописи въ народный промыселъ, число ихъ сократилось, а затѣмъ ихъ и совсѣмъ не стало, такъ какъ въ нихъ, при механическомъ способѣ писанія иконъ, вовсе не нуждались.

Распредѣленіе отдѣльныхъ частей работы между многими мастерами повело къ необыкновенной быстротѣ написанія иконъ. Рука мастера-иконописца, цѣлые годы чертящая одни и тѣ же штрихи, достигаетъ просто невѣроятной быстроты при наложеніи красокъ на иконы. Небольшая иконописная мастерская, состоящая изъ 5—6 работниковъ, можетъ выпустить въ день отъ 100 до 300 такъ называемыхъ «расхожихъ» иконъ, т. е. такихъ иконъ, которыя массами распространяются офенями въ народѣ, а въ недѣлю можетъ сработать цѣлые воза подобныхъ иконъ. При такой, чисто машинной быстротѣ работы, можетъ ли быть и рѣчь о достоинствахъ иконы, когда вся забота мастера заключается лишь въ томъ, чтобы какъ можно больше написать за день иконъ. Эта быстрота работы и неудовлетворительность исполненія обусловливаются прежде всего большимъ спросомъ на этотъ именно сортъ иконъ и дешевизною цѣнъ на нихъ. Дешевизна эта также чисто баснословная: цѣна здѣсь многихъ иконъ едва превосходитъ цѣну матеріала, и вся прибыль происходитъ единственно отъ массы и быстроты этого иконнаго производства, умѣющаго цѣлые воза, лѣса «деревъ», какъ здѣсь характерно называютъ простыя, предназначенныя для иконъ доски,—почти мгновенно превращать въ воза съ иконами. Дешевизна эта здѣсь доходитъ до того, что за 5—12 коп. можно купить икону отъ

3—8 вершковъ величины съ изображенiемъ нѣсколькихъ святыхъ, а за 25 к. «десятерикъ-полницу», т. е. икону въ 8 вершковъ съ изображенiемъ 12-ти двунадесятыхъ праздниковъ и Воскресенiя Христова. Но еще дешевле, еще быстрѣе, производятся «подризныя» и «подфолежныя» иконы, на которыхъ пишутся только лики и руки святыхъ, не закрытые металлическою и фольговою ризой; все остальное мѣсто остается не покрытымъ ничѣмъ,—на немъ не наведенъ даже левкасъ. Мастеръ-иконописецъ предоставляетъ ризочеканщику и уборщицѣ фольгой закрыть незаписанныя мѣста ризой.

Полное отсутствiе правильности рисунка въ здѣшнихъ работахъ замѣчается не только въ иконахъ такъ называемыхъ «расхожихъ», а и въ тѣхъ, которыя изготовляются болѣе тщательно и цѣнятся едва ли не въ десять разъ дороже. Эти иконы пишутся здѣсь лучшими мастерами подъ «греческiя» и «Строгановскiя» письма, т. е. съ соблюденiемъ до мельчайшей подробности той манеры письма, какая была у древне-русскихъ мастеровъ XVI—XVII вѣка. Такого рода мастеръ до тонкости знаетъ всѣ прiемы письма древнерусскихъ мастеровъ: способы накладыванья красокъ на икону при раздѣлкѣ «ликовъ», «доличнаго» и «палатнаго» письма, способъ бликовки и надписанiя иконы и, наконецъ, даже размѣры досокъ и полей иконы и пр.,—все это строго подведено подъ извѣстныя, разъ на всегда установленныя, правила, которыя свято соблюдаются иконописцами и передаются преемственно изъ поколѣнiя къ поколѣнiю. Хотя и у такихъ мастеровъ существуетъ тоже ремесленное распредѣленiе работы между «личниками» и «доличниками», но работа эта исполняется каждымъ самымъ тщательнымъ образомъ, да и въ силу установившихся правилъ, по которымъ техника приготовленiя иконы требуетъ, чтобы она побывала въ рукахъ этихъ мастеровъ болѣе ста разъ, прежде чѣмъ быть выпущенной въ продажу,—скорое приготовленiе иконы прямо невозможно. Иногда мастеръ сидитъ цѣлый мѣсяцъ надъ одною иконой и не прежде выпуститъ ее, какъ выполнивши всѣ мельчайшiе техническiе прiемы, требуемые извѣстною школой, въ стилѣ которой пишется икона. Но было бы ошибочно предполагать, что эти иконы, написанныя со всѣмъ старанiемъ, удовлетворяютъ самымъ скромнымъ требованiямъ искусства относительно правильности рисунка и вѣрности природѣ изображенныхъ на нихъ лицъ и предметовъ, служащихъ неизбѣжными аксессуарами на каждой иконѣ. И этого рода тщательно, иногда въ теченiе цѣлаго мѣсяца, написанная икона также грѣшитъ—и противъ рисунка, и противъ естественности изображенныхъ на ней предметовъ, какъ и «расхожая» икона, превратившаяся изъ «доски» въ «дску» съ священнымъ изображенiемъ въ теченiе четверти часа подъ рукой наторѣвшаго въ такой работѣ мастера. Причина этого явленiя заключается въ томъ, что та и другая икона пишутся по одному и тому же рисунку, переведенному съ древней

иконы и обладающему техническими недостатками. Вся разница между тою и другою иконой состоитъ здѣсь въ томъ, что «расхожая» икона пишется на дешевой доскѣ, дешевыми красками, золотится поталью (сусальною мѣдью) и исполняется, дѣйствительно, небрежно, безъ соблюденія многихъ техническихъ правилъ древнихъ иконописныхъ школъ; заказная же икона пишется на дорогой кипарисной доскѣ, болѣе прочными и дорогими красками, грунтуется густо чистымъ золотомъ,—пробѣлы и штрихи (напримѣръ, у Строгановскихъ) пишутся также твореным золотомъ; наконецъ, икона выдерживаетъ гораздо больший рядъ постепенныхъ превращеній, чѣмъ «расхожая», и вся, чисто иконописная, работа производится мелко и чрезвычайно тщательно. Техническіе недостатки въ такой иконѣ не такъ рѣжутъ глазъ, какъ въ «расхожей»,—они затушевываются тщательностью исполненія малѣйшихъ мелочей. Особенно эта тщательность письма рѣзко бросается въ глаза въ мелкихъ иконахъ, гдѣ недостатки рисунка дѣлаются почти незамѣтными, а скрупулезная тщательность выполненія мельчайшихъ штриховъ невольно вызываетъ изумленіе и заставляетъ любителей дорого цѣнить иконы этого рода, которыя иногда, дѣйствительно, весьма изящны. И мастера, такъ называемые «мелочники», высоко цѣнятся среди своихъ собратій и получаютъ за свое мастерство довольно значительное, сравнительно съ прочими, вознагражденіе. Заработокъ «мелочника» колеблется между 30 и 60 рублями въ мѣсяцъ и неизмѣримо далеко превосходитъ заработокъ простого мастера, пишущаго «расхожія» иконы за 12—13 руб. въ мѣсяцъ.

Мастеръ-иконописецъ обреченъ былъ всегда на коснѣніе въ своихъ недостаткахъ, такъ какъ во всемъ иконописномъ районѣ—ни въ Холуѣ, ни въ Мстерѣ, ни въ Палехѣ,—не было ни одной иконописной школы, даже не было ни одной школы самаго элементарнаго рисованія. Мальчики, желавшіе обучиться иконописанію, поступали въ иконописныя мастерскія, гдѣ и обучались механическому воспроизведенію иконъ вышеписаннымъ способомъ. На такое ненормальное положеніе иконописнаго дѣла обратилъ вниманіе архіепископъ, бывшій Владимірскій, нынѣ Новгородскій, Ѳеогностъ. Учредивъ въ 1859 г. въ г. Владимірѣ, съ цѣлію развитія во Владимірской губ. религіозно-нравственнаго просвѣщенія,—Александро-Невское братство, онъ въ 1882 г. рѣшилъ придти на помощь иконописцамъ и открыть на средства братства въ Холуѣ, гдѣ въ то время иконописаніе было въ наибольшемъ упадкѣ, сначала рисовальные классы, а затѣмъ и школу иконописи. Начинаніямъ братства оказало сочувствіе мѣстное земство, ассигновавъ 350 р. въ годъ на этотъ предметъ. Тогда же былъ составленъ уставъ учреждаемой школы и представленъ Министру Народнаго Просвѣщенія на утвержденіе. Курсъ обученія въ школѣ иконописи назначенъ шестилѣтній. Ставя во главѣ

обученія иконописанію—рисованіе, Братство выразило желаніе въ уставѣ, чтобы ученики получали въ школѣ прежде всего свѣдѣнія о правилахъ рисованія и практическій навыкъ правильно изображать человѣческія фигуры, а затѣмъ имъ должны быть преподаваемы краткія понятія объ исторіи иконописи и нѣкоторыя церковно-археологическія данныя. Для успѣшнаго достиженія этихъ цѣлей предполагалось поручить завѣдываніе школой и преподаваніе—лицу съ высшимъ художественнымъ образованіемъ, но эти пожеланія Братства встрѣтили со стороны Министерства возраженіе. Министерство возвратило уставъ для исправленія и рекомендовало пригласить учителя изъ простыхъ иконописцевъ. Братство, трудно мирясь съ мыслію, что необразованный научно мастеръ можетъ выполнить предположенныя имъ задачи школы, позволило себѣ сохранить въ проектѣ устава параграфъ, въ коемъ отъ преподавателя рисованія требуется высшее художественное образованіе, и причины, побудившія къ тому, изложило въ приложенной къ проекту устава запискѣ, изъ которой видно, что Братство задавалось широкими задачами и желало поставить школу иконописанія разумно и правильно. Министерство утвердило уставъ, но на содержаніе школы ассигновало всего 450 р. въ годъ, и Братству волей-неволей пришлось пригласить учителемъ простого мастера-иконописца безъ высшаго художественнаго образованія, работавшаго нѣкогда въ иконописной мастерской извѣстнаго иконописца художника Василѣева. Успѣхи школы, какъ и слѣдовало ожидать, на первыхъ порахъ были посредственны. Она немногимъ отличалась отъ обычныхъ мѣстныхъ мастерскихъ,—единственно развѣ только тѣмъ, что въ ней мальчики начинали обучаться иконописанію съ обученія рисованію. Но самое преподаваніе рисованію здѣсь было поставлено неправильно. Учитель, самъ неполучившій высшаго художественнаго образованія, не могъ и учениковъ научить рисовать правильно. Такъ ученики не были ознакомляемы ни съ ученіемъ о перспективѣ, ни съ костной и мышечной анатоміей человѣческаго тѣла.

Братство сознавало эти недостатки школы, но не могло ничѣмъ помочь имъ, такъ какъ долгое время не могло найти лица съ высшимъ художественнымъ образованіемъ, которое пожелало бы поступить въ учителя школы иконописанія за сравнительно ничтожное вознагражденіе (600 р. въ годъ) и притомъ въ глухомъ селѣ, удаленномъ отъ желѣзной дороги на 40 в. и отъ всѣхъ городскихъ центровъ. Но, наконецъ, въ 1892 г. такое лицо нашлось—это былъ художникъ Ник. Ник. Харламовъ, окончившій курсъ въ Императорской Академіи Художествъ. Самъ уроженецъ Суздальскаго уѣзда, по окончаніи художественнаго образованія въ Академіи Художествъ, онъ рѣшился послужить родинѣ своимъ талантомъ и знаніемъ, охотно принялъ предложеніе Братства и поступилъ учителемъ въ Холуйскую школу иконописанія. Много предстояло хлопотъ новому учителю. Прежде всего школьное

зданіе было тѣсно, холодно и темно,—нужно было расширить его и приспособить къ требованіямъ иконописанія; не было въ школѣ почти никакихъ пособій для обученія, да и самую программу приходилось вырабатывать вновь.

Весьма важную нравственную и матеріальную поддержку новому учителю въ с. Холуѣ оказалъ Вице-президентъ Императорской Академіи Художествъ, графъ И. И. Толстой. Принявъ на себя званіе Почетнаго Попечителя школы, согласно § 10 устава, гр. И. И. Толстой денежными пособіями помогъ расширить зданіе школы, увеличивъ ея помѣщеніе болѣе чѣмъ вдвое, устроилъ при ней особую мастерскую, снабдилъ школу гипсами, многими рисунками и другими нужными пособіями.

Обученіе рисованію было поставлено новымъ учителемъ на надлежащую высоту и самая программа была расширена преподаваніемъ ученія о перспективѣ и о костной и мышечной анатоміи. Заботясь о правильности рисунка и вообще о технической сторонѣ иконописнаго искусства, новый руководитель школы Н. Н. Харламовъ обратилъ вниманіе и на другую сторону дѣла, а именно на тѣ требованія отъ иконъ, какъ предмета благоговѣйнаго чествованія, какія предъявляетъ къ нимъ православная церковь, выработавшая свои идеалы въ сферѣ церковнаго искусства.

Восточная иконографія въ теченіе столѣтій развивалась и утверждалась въ тѣсной связи со всѣмъ обиходомъ церковной службы. Великіе учители церкви, вникая въ глубокій смыслъ Св. Писанія, изъясняя его для вѣрующихъ, составили стройную богословскую систему. Но эти толкованія, это, особаго рода, примѣненіе христіанскихъ идей, совокупно выразились не въ богословскихъ трактатахъ только, но и въ литургическихъ обрядахъ, въ восточной иконографіи и церковной поэзіи—церковныхъ пѣснопѣніяхъ. Одинъ изъ основныхъ принциповъ православной иконографіи—это тѣсная связь ея съ церковнымъ пѣснопѣніемъ: то̀, что̀ поется или читается въ храмѣ, изображалось иконописцемъ на церковныхъ стѣнахъ и иконахъ; при этомъ чаще всего иконописецъ слѣдовалъ церковной пѣснѣ и, очертаніями и красками, дополнялъ впечатлѣніе, производимое пѣснопѣніемъ. Къ тому же церковное искусство въ теченіе многихъ вѣковъ выработало цѣлый рядъ главнѣйшихъ иконографическихъ типовъ и композицій преимущественно на Евангельскія темы, которыя запечатлѣны въ лучшихъ памятникахъ искусства древне-христіанскаго, византійскаго и древне-русскаго. Иконописецъ долженъ быть знакомъ съ основными принципами церковной иконографіи, а также и съ важнѣйшими памятниками христіанскаго искусства и, при написаніи иконъ, не долженъ игнорировать всѣ требованія иконописнаго преданія, строго хранящагося въ восточной церкви. Это тѣмъ болѣе необходимо, что съ конца XVII в. и до нашего времени наше искусство православнаго иконописанія подверглось и подвергается сильному вліянію искусства западнаго—католическаго, противорѣ-

чающаго почти на каждомъ шагу основнымъ принципамъ православной иконографіи. Русскіе художники, а за ними и иконописцы, увлеченные внѣшними техническими достоинствами произведеній западныхъ художниковъ, начали подражать имъ и, мало-по-малу, забывая преданія православной иконографіи, внесли въ нашу церковную живопись много разныхъ католическихъ сюжетовъ, отличающихся тѣмъ сантиментализмомъ или, напротивъ, натурализмомъ, которые составляютъ отличительныя черты современнаго католическаго искусства, а нерѣдко заключающихъ въ себѣ даже прямыя противорѣчія православному вѣроученію.

Ясно сознавая потребности современнаго иконописанія, по которымъ наша иконопись должна быть очищена отъ этихъ наслоеній католическаго искусства, художникъ Н. Н. Харламовъ поставилъ себѣ задачей ознакомить своихъ учениковъ съ тѣми источниками православнаго иконописнаго преданія, съ тѣми наилучшими образцами христіанскаго художества, которые сохраняются въ самыхъ разнообразныхъ памятникахъ древне-христіанскаго, византійскаго и древне-русскаго искусства. Эта задача, на сколько плодотворная, на столько же въ высшей степени трудная, заставила много поработать художника. Прежде всего онъ встрѣтилъ крайнее затрудненіе въ томъ, что въ нашей литературѣ совсѣмъ нѣтъ такого полнаго обзора памятниковъ христіанской иконографіи, который могъ бы послужить учебнымъ руководствомъ для учениковъ школы. У насъ не изданы даже и самые памятники иконографіи, если не считать немногихъ отрывковъ, выданныхъ иногда болѣе или менѣе несовершенно. Не было у художника средствъ и для того, чтобы многочисленные памятники иконографіи, хотя бы важнѣйшіе изъ нихъ, пріобрѣсти для школы даже въ фотографическихъ снимкахъ. Къ сожалѣнію, у насъ сама Академія Художествъ не имѣетъ въ своемъ распоряженіи многихъ изъ такихъ снимковъ съ наиважнѣйшихъ памятниковъ христіанскаго искусства, которые бы она могла разсылать въ разныя школы.

Братство Александро-Невское, бѣдное матеріальными средствами, при всемъ сознаніи важности подобныхъ пособій для школы, могло доставить немногое, и художнику пришлось самому доставать съ большимъ трудомъ иконографическіе матеріалы и ученыя изслѣдованія по искусству, какъ-то: Ѳ. И. Буслаева, Н. П. Кондакова, Н. В. Покровскаго, Е. К. Рѣдина и др. Затѣмъ, ему предстоялъ еще болѣе важный трудъ—научить учениковъ, какъ пользоваться практически этими памятниками иконографіи, которые должны служить лишь матеріаломъ, а не образцами для рабскаго подражанія; указать на дѣлѣ, гдѣ лежитъ граница обязательнаго подражанія извѣстному образцу, сохранившемуся въ цѣломъ рядѣ иконографическихъ памятниковъ, и гдѣ начинается возможная область отступленія отъ него, согласно требованіямъ современной техники и пр. Словомъ, учитель долженъ былъ выработать

и дать ученикамъ, въ качествѣ образца, — нѣсколько примѣрныхъ иконъ и важнѣйшихъ иконографическихъ типовъ. И эта задача съ честью была выполнена учителемъ. Написанныя имъ иконы: Спасителя, Божіей Матери, Іоанна Предтечи, Николая Чудотворца, двунадесятыхъ праздниковъ и др. исполнены настолько удачно, что сразу придали опредѣленную физіономію школѣ иконописанія въ с. Холуѣ, и работы учениковъ, выставленныя въ маленькой витринѣ на бывшей Всероссійской выставкѣ 1896 г. въ Нижнемъ Новгородѣ, рѣзко выдѣлялись своими характерными особенностями и достоинствомъ среди другихъ образцовъ, выставленныхъ иконописцами. Типъ Христа, данный имъ для учениковъ, настолько удаченъ, что принятъ былъ Коммиссіею, завѣдующею внутреннимъ украшеніемъ новостроящагося храма Воскресенія Христова въ Петербургѣ на Екатерининскомъ каналѣ, и украситъ куполъ этого храма; иконы 12 праздниковъ составили также украшеніе новаго иконостаса посольской церкви въ Вѣнѣ, расписаніемъ которой завѣдывалъ академикъ Котовъ. Пользуются тоже заслуженнымъ успѣхомъ и тѣ иконы, которыя вышли изъ мастерской при школѣ, устроенной въ послѣднее время на средства гр. И. И. Толстого, и писаны учениками школы и мастерами, успѣвшими кончить курсъ въ школѣ иконописанія въ с. Холуѣ. Иконы школьной работы характерно выдѣляются среди произведеній современныхъ иконописныхъ мастерскихъ и потому еще, что школа обращаетъ вниманіе не только на соблюденіе иконографическихъ требованій церкви, но и на украшеніе иконы. Школа имѣетъ въ средѣ своихъ учениковъ — и позолотчиковъ, и чеканщиковъ, которые, украшая поля иконы позолотой и чеканкой, также стара-



Икона, писанная учениками школы иконописанія въ с. Холуѣ. — Le Tout-Puissant, peint par les élèves de l'Ecole de peinture des images saintes dans le gouv. de Wladimir.

ются, при составленіи орнаментальныхъ рисунковъ, воспроизводить полные изящества образцы древне-русскаго орнамента, сохранившагося въ памятникахъ старинной деревянной рѣзьбы, чеканки и эмали.

Достоинства иконъ школы иконописанія признаны даже врагами школы, содержателями иконописныхъ мастерскихъ с. Холуя. На первыхъ порахъ существованія школы въ этомъ селѣ, содержатели здѣшнихъ иконописныхъ мастерскихъ отнеслись, какъ это ни странно сразу,—крайне несочувственно къ школѣ. Школа отняла у нихъ учениковъ, которыхъ они, принимая въ мастерскія на выучку на 6 лѣтъ, эксплоатировали, заставляя даромъ работать, чуть не со 2-го года ихъ пребыванія въ школѣ. Затѣмъ имъ казались неприложимыми практически познанія, пріобрѣтаемыя учениками въ школѣ, при томъ примитивномъ механическомъ ремесленномъ производствѣ иконъ, который практикуется во всѣхъ здѣшнихъ иконописныхъ мастерскихъ. Для того, чтобы разсѣять всѣ эти противъ школы предубѣжденія, существовавшія среди населенія слободы Холуя и основанныя на непониманіи цѣлей и задачъ школы, а также отчасти и благодаря первымъ малограмотнымъ учителямъ-ремесленникамъ, бывшимъ въ школѣ и не умѣвшимъ ясно выразить эти цѣли школы,—учителемъ Н. Н. Харламовымъ былъ взятъ подрядъ изготовить 38 иконъ для иконостаса мѣстной церкви, хотя заказъ этотъ въ матеріальномъ отношеніи былъ чрезвычайно тяжелъ для школы. Исполненныя учениками школы по рисункамъ, спеціально составленнымъ для этого иконостаса учителемъ на основаніи матеріаловъ древней православной иконографіи, съ соблюденіемъ требованій современнаго искусства, и поставленныя въ иконостасѣ церкви на виду всего населенія с. Холуя, иконы эти вполнѣ уничтожили всѣ предубѣжденія среди послѣдняго и весьма ясно показали истинный смыслъ и цѣль существованія школы. Даже прямые враги школы, мѣстные содержатели иконныхъ мастерскихъ, боявшіеся ея конкуренціи, открыто признали неоспоримыя достоинства иконъ школьной работы, заключающіяся въ согласіи ихъ съ требованіями православной иконографіи и въ художественности исполненія, равно какъ—серьезность задачъ школы и полезность обученія въ оной, такъ что мнѣніе населенія о школѣ упрочилось въ самомъ лучшемъ направленіи.

Для возможно разносторонняго развитія учениковъ въ иконописи, школой было предпринято въ 1895—98 г. исполненіе стѣнныхъ росписей въ тепломъ Никольскомъ храмѣ фабричнаго села Тейкова, Шуйскаго уѣзда, Владимірской губерніи. Подрядъ по расписанію храма былъ взятъ учителемъ школы г. Харламовымъ на свою отвѣтственность во всѣхъ отношеніяхъ, за 5000 руб., и вся работа была распредѣлена на три года. Всѣ картины и однопличныя изображенія составлены были предварительно самимъ художникомъ Харламовымъ, а также и мотивы для орнаментальной уборки всего храма и картинъ—

 2*

на основанїи византїйскихъ и древнерусскихъ иконографическихъ источниковъ. Въ средней части храма, на восточной стѣнѣ крестоваго свода, учениками были написаны: «Господь въ Силахъ» (на слова церковнаго пѣнїя: «Господи силъ, съ нами буди») и 3 картины на сѣверной, южной и западной стѣнахъ, на слова: «Хвалите Бога во Святыхъ Его». Подъ картинами на сѣверной и южной стѣнахъ, подъ арками изображены двѣ картины изъ жизни св. Николая (храмъ посвященъ его имени): «Избавленїе отъ смерти трехъ невинно осужденныхъ» и «Тайная милостыня». На потолкѣ храма, въ 6 круглыхъ клеймахъ, написаны шесть картинъ—шесть дней творенїя, а по стѣнамъ—«Почи Богъ въ день седьмый», «Ветхозавѣтная Троица» (Авраамъ принимаетъ трехъ странниковъ) и «Переходъ евреевъ чрезъ Чермное море». Кромѣ этого, на стѣнахъ и столбахъ исполнены изображенїя праотцевъ, пророковъ и святыхъ: Александра Невскаго, Георгїя, Глѣба, Андрея Боголюбскаго, Сергїя



Икона, пис. Н. Н. ХАРЛАМОВЫМЪ для иконостаса Посольской церкви въ Вѣнѣ.
Image sainte peinte par N. N. HARLAMOFF pour l'iconostase de l'église de l'Ambassade russe à Vienne.

Радонежскаго, Димитрія Ростовскаго и др., а также херувимы и серафимы. Всѣ рисунки предварительно были одобрены Почетнымъ Попечителемъ школы, гр. И. И. Толстымъ, и нѣкоторыми художниками, профессорами Академіи Художествъ. И школа исполнила эту работу по расписанію церкви своевременно и безукоризненно. За ничтожную сравнительно цѣну (5000 руб.) расписанъ храмъ съ 2 придѣлами: 1-й въ 35 арш. длины, 7 и 9 арш. ширины, около 6 арш. высоты, и средній — въ 40 арш. длины, 13 арш. высоты и 17 арш. ширины; одной уборки было болѣе 2500 аршинъ. При этомъ вся работа исполнена художественно.

Картины «Господь въ Силахъ» и «Хвалите Бога во Святыхъ Его», при строгомъ соотвѣтствіи требованіямъ православной иконографіи, отличаются, кромѣ того, стильностію въ исполненіи. Видно, что художникъ глубоко проникся духомъ тѣхъ памятниковъ византійскаго и древнерусскаго иконописанія,



Икона, пис. Н. Н. ХАРЛАМОВЫМЪ для иконостаса Посольской церкви въ Вѣнѣ.
Image sainte peinte par N. N. HARLAMOFF pour l'iconostase de l'église de l'Ambassade russe à Vienne.



которые послужили ему матеріаломъ при составленіи его композицій. Картины же «Дни творенія», кромѣ стильности, привлекаютъ еще яркостію красокъ и необыкновенно красивой ихъ гармоніей. Особенно эффектны картины: Сотвореніе свѣта — солнца, луны и звѣздъ, Отдѣленіе воды на тверди и подъ твердію и Твореніе растительности и т. д. Приходится жалѣть лишь объ одномъ, что эти картины съ изображеніемъ «Дней творенія» занимаютъ очень неудобное мѣсто, будучи размѣщены вдоль плоскаго и узкаго потолка. Ученики, благодаря этой работѣ въ с. Тейковѣ, не только получили практическіе уроки въ расписываніи церкви, но и заработали около 2000 р., такъ какъ, согласно уставу школы, всѣ деньги, вырученныя отъ работы учениковъ, распредѣляются между учителемъ и ими самими, при чемъ учитель получаетъ половину всѣхъ вырученныхъ денегъ, остальная же половина, за вычетомъ расходовъ на матеріалъ, поступаетъ въ пользу учениковъ.

Заслуживъ довѣріе, какъ

1-й и 4-й «Дни творенія», пис. въ церкви с. Тейкова учениками школы иконописанія с. Холуя по картинамъ художн. Н. Н. ХАРЛАМОВА. 1-r et 4-me «Jours de la Création», peints à l'église d'un village du gouv. de Wladimir par les élèves de l'Ecole de peinture des images saintes dans le même gouvernement, d'après des cartons du peintre N. N. HARLAMOFF.

среди мѣстнаго населенія, такъ и среди заказчиковъ, дававшихъ работу ученикамъ, школа съ каждымъ годомъ увеличивается, и наплывъ учениковъ въ нее все усиливается. Въ настоящее время (по отчету 1898—99 г.) всѣхъ учащихся въ ней 74 человѣка. Школа при 6-ти-лѣтнемъ курсѣ обученія раздѣляется на два отдѣленія: старшее и младшее. Въ старшемъ ученики обучаются собственно иконописанію (масляными красками), а въ младшемъ—рисованію. Въ старшемъ отдѣленіи (иконописномъ классѣ) обучалось 30 человѣкъ: 24 ученика въ старшей и средней группѣ учились иконописанію и 6 учениковъ въ младшей группѣ занимались подготовительными упражненіями по живописи масляными красками. Въ младшемъ отдѣленіи (рисовальномъ классѣ) обучалось рисованію 44 ученика, распредѣленныхъ по тремъ группамъ: 1) въ старшей группѣ 5; 2) въ средней 2 и въ подготовительной 37 учениковъ. Занятія въ школѣ продолжаются круглый годъ—утромъ и вечеромъ—съ 9 ч. утра до 8 вечера, прерываясь лишь два раза въ день съ часовымъ отдыхомъ.

При большомъ наплывѣ учениковъ и при серьезной постановкѣ обученія, средства школы крайне ограничены. Она всего на всего получаетъ 1050 руб. въ годъ—и отъ Братства, и отъ Земства, и отъ Министерства Народнаго Просвѣщенія. Расходы по содержанію школы ученики должны добыть своими работами. И учителю приходится напрягаться изъ всѣхъ силъ, чтобы доставать средства на содержаніе школы, на ея отопленіе и освѣщеніе, а главное—на ремонтъ и расширеніе. Несмотря на двукратныя перестройки, зданіе школы чрезвычайно тѣсно, въ особенности тѣсной становится мастерская школы, гдѣ ученики и мастера (изъ ранѣе окончившихъ курсъ обученія въ школѣ) должны работать цѣлые дни. Кромѣ того, опытъ показываетъ, что въ школѣ необходимо нужно открыть еще классъ обученія письму иконъ по древнерусскому способу красками, разведенными на яйцѣ и al fresco. Въ этомъ—насущная потребность школы, такъ какъ въ такого рода иконахъ и стѣнописи ощущается живѣйшая надобность. Многія церкви желаютъ сохранить у себя этотъ древній способъ украшенія стѣнъ и иконостасовъ церковныхъ; многіе православные любители старины требуютъ именно иконъ, писанныхъ только по древнему способу, — и школа должна удовлетворять это законное желаніе.

Жаль, что школа не устроитъ выставки иконъ своихъ учениковъ, тогда общество познакомилось бы съ достоинствами ея иконописныхъ произведеній и могло бы оказать существенную пользу самой школѣ. Во всякомъ случаѣ желательно, чтобы энергичный трудъ піонера-художника Н. Н. Харламова, отдавшаго всѣ свои силы и талантъ на служеніе въ этой школѣ мастерамъ-кустарямъ иконописцамъ, не прошелъ безслѣдно, а для того нужно придти на помощь этой симпатичной и въ высшей степени полезной

школѣ для мѣстныхъ бѣдныхъ кустарей-иконописцевъ, всецѣло находящихся въ когтяхъ матеріальной нужды и у мѣстныхъ подрядчиковъ книжниковъ-заводчиковъ, какъ ихъ здѣсь называютъ; тѣмъ болѣе, что школа эта имѣетъ весьма важное значеніе и для поднятія уровня современнаго иконописанія, которое, благодаря невѣжеству и вопіющей нуждѣ кустарей-иконописцевъ, доведено до самой низшей степени упадка *).



*) Желающіе подробно ознакомиться съ состояніемъ иконописнаго промысла въ центрѣ иконописанія въ сс. Холуѣ, Палехѣ и Мстерѣ, могутъ почерпнуть свѣдѣнія изъ нашей статьи «Иконописцы-Суздальцы», помѣщенной въ «Русск. Обозр.» 1895 г., №№ 3 и 4, откуда взято описаніе производства иконъ въ здѣшнихъ мастерскихъ и въ началѣ этой статьи.



Грав. И. Н. Павловъ. Gravé par I. N. Pav'off.

М. В. НЕСТЕРОВЪ,
«Благовѣщеніе».
(Пріобр. Государемъ Императоромъ съ XXVI передвижной выставки).

M. V. NESTEROFF,
«Annonciation».
(Acquit par S. M. l'Empereur de l'Exposition Ambulante de 1898).

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ МУЗЕЙ БАРОНА ШТИГЛИЦА,

статья Л. Г. АНТОКОЛЬСКАГО.

Музей Центральнаго Училища техническаго рисованія барона Штиглица, несмотря на выдающееся великолѣпіе его наружной отдѣлки и богатство внутренняго содержанія, повидимому совершенно не отвѣчаетъ своему прямому назначенію—служить нагляднымъ руководствомъ при изученіи различныхъ отдѣловъ исторіи прикладного искусства всѣхъ временъ и народовъ. Немногочисленная и разношерстная публика, посѣщающая Музей, обыкновенно обходитъ всѣ залы, любуясь и восторгаясь декоративной отдѣлкой стѣнъ, садится въ нѣмомъ восхищеніи въ большомъ выставочномъ залѣ на уютные плюшевые диваны, не можетъ отказать себѣ въ наслажденіи посидѣть въ залѣ, посвященной Императору Николаю II, утопающей въ полутонѣ темной дубовой отдѣлки, на выставленные же предметы смотритъ равнодушно, не имѣя никакой возможности оріентироваться въ вопросахъ историческаго значенія той или другой вещи, а подчасъ даже и въ вопросѣ относительно ея прямого назначенія. Само собою разумѣется, что этимъ уничтожается тотъ серьезный общественный

Musée des arts décoratifs de baron Stieglitz, par L. G. Antokolski.

интересъ, который можетъ и долженъ имѣть такой блестящій Музей, отдѣланный съ подобной, непривычной для насъ, роскошью.

Даже столь знаменитый Европейскій музей прикладного искусства, какъ Musée Cluny въ Парижѣ, во много разъ превосходящій нашъ по богатству и цѣльности своихъ коллекцій, по цѣнности хранящихся тамъ униковъ, значительно уступаетъ ему, однако, въ наружномъ великолѣпіи. Зимой, въ разгаръ выставочнаго сезона, Музей барона Штиглица охотно отдаетъ свои помѣщенія устроителямъ декадентскихъ выставокъ и тогда онъ посѣщается довольно многочисленной избранной публикой, такъ или иначе причастной къ искусству, можетъ быть, болѣе понимающей и способной оцѣнить по достоинству богатыя коллекціи Музея, разбросанныя, повидимому, безъ всякой исторической послѣдовательности, сгруппированныя не по эпохамъ историческаго происхожденія предметовъ, а по тому матеріалу, изъ котораго они сдѣланы. Но во время выставокъ Музей бываетъ частью закрытъ.

Не знаю, быть можетъ, кого-нибудь и можетъ серьезно интересовать имя того коллекціонера или жертвователя, кѣмъ доставлены тѣ или другіе предметы, имена прежнихъ ихъ владѣльцевъ или даже имена тѣхъ учениковъ Училища, которыми собственноручно изготовлена копія съ какого-либо историческаго предмета. Но несравненно большее значеніе имѣли бы хотябъ самыя краткія описанія, самыя сжатыя свѣдѣнія о томъ, въ какую эпоху, кѣмъ и въ какомъ именно стилѣ сдѣлана вещь; если это копія, то гдѣ находится оригиналъ; если это только фотографія или рисунокъ, сдѣланные съ натуры на мѣстѣ нахожденія предмета, то — обозначеніе матеріала, изъ котораго онъ исполненъ, цвѣтовъ, въ которые онъ окрашенъ, и, наконецъ, его дѣйствительныхъ размѣровъ. Безъ такихъ свѣдѣній, выставленные предметы, во всей своей совокупности, всегда будутъ изображать собою магазинъ антикварія или гостиную простого любителя бездѣлушекъ, а ужъ никакъ не музей художественной промышленности, долженствующій имѣть вышесказанное назначеніе. Впрочемъ, въ одной залѣ, гдѣ выставлены римскія и керченскія раскопки, имѣются подобнаго рода надписи у нѣкоторыхъ предметовъ, вырѣзанныя изъ печатнаго каталога той коллекціи, въ составъ которой они входили до поступленія ихъ въ Музей, но и эти надписи ничего не говорятъ о времени происхожденія самихъ предметовъ.

Вспомнимъ, какъ цѣлесообразно устроенъ Историческій Музей въ Москвѣ, расположенный такъ идеально въ смыслѣ строгой исторической послѣдовательности. Когда я посѣтилъ его, въ немъ былъ открытъ всего только одинъ отдѣлъ, посвященный археологическимъ раскопкамъ, относимымъ къ каменному и желѣзному періодамъ. Какую цѣльную картину представляютъ выставленныя тамъ вещи рядомъ съ пояснительными фресками на стѣнахъ, работы нашего несравненнаго историческаго живописца Виктора

Васнецова, на которыхъ изображена, напримѣръ, группа доисторическихъ художниковъ, изготовляющихъ посуду изъ глины, совершенно такую же, какая выставлена подъ этой фреской въ витринѣ. Подобнымъ же образомъ устраивались и другіе отдѣлы названнаго Музея, составляющаго истинную славу и гордость нашего отечества. Другіе подобные музеи открыты, лѣтъ 10 тому назадъ,—въ Вѣнѣ, такъ-называемые: Kunsthistorisches Museum и Natur historisches Museum — два колоссальныхъ зданія по обѣ стороны памятника Маріи-Терезіи. Исключительный интересъ представляетъ особенно второй изъ нихъ, по своему удивительному расположенію и по той гармоніи между декоративнымъ убранствомъ залъ и характеромъ выставленныхъ предметовъ, гармоніи, которая такъ способствуетъ болѣе полной художественной иллюзіи зрителя и такъ облегчаетъ задачу культурно-общественнаго вліянія музея. Я разумѣю, главнымъ образомъ, собственно этнографическій отдѣлъ помянутаго Музея, особенность украшеній котораго — та же, что̀ и въ Московскомъ Историческомъ, а именно: пояснительныя фрески на стѣнахъ, съ тою только разницею, что каждая изъ этихъ фресокъ отдѣлена отъ другой сложными каріатидами; послѣднія еще болѣе увеличиваютъ цѣльность впечатлѣнія отъ художественно исполненной скульптуры, изображающей группу представителей данной національности въ соотвѣтствующихъ костюмахъ съ атрибутами тѣхъ отраслей производства, которыя составляютъ ея характерную особенность. Заслуживаютъ вниманія также фотографіи съ натуры этнографическаго содержанія, въ огромномъ количествѣ размѣщенныя въ простѣнкахъ между оконными рамами. Говорятъ, что въ скульптурной и живописной части декоративной отдѣлки описываемаго Музея принимали участіе выдающіеся вѣнскіе художники, во главѣ съ знаменитымъ Макартомъ. Вотъ тѣ примѣры, которымъ могли бы въ свое время слѣдовать тѣ, которые были привлечены къ дѣлу проектированія и постройки Музея барона Штиглица, а также и организаціи его отдѣловъ.

Теперь, конечно, уже не время подвергать критикѣ архитектуру Музея, какъ внѣшняго фасада, такъ и отдѣльныхъ залъ: постройка давно уже закончена и теперь не можетъ быть измѣнена. Ограничусь только нѣкоторыми замѣчаніями относительно стиля зданія. Я не знаю, чѣмъ руководствовался авторъ проекта при выборѣ общаго стиля для зданія, но, думаю, всѣ согласятся, что итальянскій ренессансъ не представляетъ собою того универсальнаго стиля, который могъ бы отвѣчать потребностямъ художественно-промышленнаго музея всѣхъ эпохъ; нашъ русскій, напримѣръ, могъ бы выразить идею національнаго значенія музея, устроеннаго русскими художниками съ цѣлью дать художественное образованіе новымъ поколѣніямъ русскихъ же художниковъ *). Но эта идея, повидимому, была совер-

*) Московскій Историческій Музей построенъ въ русскомъ стилѣ, музей же Императора Александра III въ Москвѣ строится въ древне-греческомъ.



Русскій отдѣлъ Музея.

Section Russe du Musée.

шенно чужда строителю: всѣ симпатіи его тяготѣли къ стилю италіанскаго возрожденія съ его флорентинскими дворцами и произведеніями художниковъ-мастеровъ той эпохи, составляющими такую рѣзкую противоположность съ формами нашей отечественной художественной индустріи. Тѣмъ же объясняется, пожалуй, и то̀, что коллекціямъ предметовъ русскаго стиля удѣлено въ Музеѣ самое маленькое помѣщеніе, которому нельзя, однако, отказать въ довольно счастливой обработкѣ мотивовъ русскаго орнамента и въ своеобразной прелести и гармоническомъ сочетаніи отдѣльныхъ деталей. Но какъ бѣдна эта коллекція въ сравненіи съ богатѣйшими собраніями предметовъ различныхъ европейскихъ стилей и даже съ многочисленной коллекціей фарфоровыхъ произведеній Китая и Японіи, странъ, которымъ, послѣ Италіи, тоже особенно посчастливилось въ Музеѣ барона Штиглица! Какимъ мизернымъ кажется этотъ маленькій русскій уголокъ рядомъ съ огромнымъ великолѣпнымъ вестибюлемъ и большой выставочной залой съ ея галлереей, портикомъ и медальонами квинкваченквистовъ, гдѣ довольно удачно воспроизведенъ стиль Джуліо Романо, Дж. Сансовино и другихъ авторовъ виллы Фарнезе и флорентинскихъ дворцовъ! Быть можетъ, этимъ контрастомъ хотѣли подчеркнуть молодость нашего отечественнаго искус-



Русскій отдѣлъ Музея. — Section Russe du Musée.

ства рядомъ съ вѣковымъ искусствомъ Запада и тотъ сравнительно поздній интересъ къ нашей художественной промышленности, который только въ самое послѣднее время начинаетъ обнаруживаться въ нашемъ обществѣ и художественныхъ кружкахъ.

Но если талантливому архитектору Месмахеру, ревностному поклоннику италіанскаго искусства, и удалось въ совершенствѣ достигнуть полной иллюзіи сходства его Музея съ тѣми прототипами, которымъ онъ подражалъ, и тѣмъ обнаружить большое знаніе и умѣніе воспользоваться богатымъ матеріаломъ, то, съ другой стороны, надо сознаться, что уважаемый профессоръ совершенно отринулъ взятую имъ на себя задачу — созданія отечественнаго музея прикладного искусства. А если такъ, то еще менѣе понимали свою задачу тѣ изъ сотрудниковъ бывшаго директора Музея, которые занимались группировкой имѣвшихся въ ихъ распоряженіи предметовъ въ помѣщеніяхъ вновь отстроеннаго зданія, а отчасти и самъ строитель его въ качествѣ руководителя этихъ работъ.

Какой, напримѣръ, имѣло смыслъ размѣщеніе цѣлаго ряда античныхъ статуй по верхней галлереѣ выставочнаго зала, и тутъ же нѣсколькихъ произведеній Донателло и его современниковъ, рядомъ съ фигурой учредителя

Музея, работы нашего извѣстнаго ваятеля Антокольскаго? И въ довершеніе такого анахронизма по части исторической скульптуры, копіи съ «борцовъ» Кановы стоятъ, напримѣръ, при входѣ въ Музей рядомъ съ образцами восточной маіолики, а бронзовыя копіи съ знаменитаго «крещенія» Верроккіо — въ одной изъ залъ второго этажа, гдѣ романскій стиль перемѣшанъ съ эпохой возрожденія въ Германіи и Италіи.

Въ другомъ залѣ второго этажа всѣ шкафы и витрины наполнены фаянсовыми чашечками и флакончиками китайскихъ мануфактуръ; на столѣ же высится какая-то японская фантазія изъ бронзы, изображающая неистоваго дракона въ борьбѣ чуть не съ собственнымъ хвостомъ—образчикъ фантазіи декадентовъ нашей восточной сосѣдки, а на шкафу — нѣсколько древнихъ китайскихъ вазъ изъ бронзы и одна—должно быть, по ошибкѣ,—несомнѣнно греческаго происхожденія. Фономъ этой разнообразной коллекціи служитъ потолокъ, на которомъ написаны портреты римскихъ папъ XIV и XV вѣковъ, да французскій гобеленъ съ изображеніемъ герба владѣтельнаго князя.

Кажется, одна только комната въ стилѣ Людовика XV не лишена строгой гармоніи и историческаго порядка, но это, пожалуй, потому, что тамъ ничего не выставлено.

Предметы мелкой художественной промышленности расположены въ такомъ случайномъ порядкѣ, что человѣку, хоть сколько-нибудь свѣдущему въ распознаваніи стилей, приходится бѣгать изъ одного конца Музея въ другой, чтобы найти какую-нибудь интересующую его вещь, а подчасъ останавливаться въ недоумѣніи передъ двумя предметами, выставленными вмѣстѣ, несмотря на то̀, что часто не одно столѣтіе раздѣляетъ ихъ по времени происхожденія.

Но самый главный недосмотръ гг. устроителей Музея, недосмотръ, который, повидимому, такъ легко исправить, это — отсутствіе объяснительныхъ надписей на предметахъ. Необходимость такихъ объясненій ясна до очевидности и никто не рѣшится противъ этого спорить, если не можетъ примириться съ тѣмъ, что такое величественное хранилище предметовъ искусства носитъ характеръ антикварнаго магазина. Въ скульптурномъ музеѣ Академіи Художествъ, который, кстати сказать, недавно обогатился гипсовыми копіями съ колоссальныхъ Пергамскихъ барельефовъ, находящихся въ Берлинскомъ музеѣ, существуетъ такого рода каталогъ: при входѣ въ каждый залъ вывѣшена таблица, гдѣ по номеру, находящемуся на пьедесталѣ каждаго предмета, вы можете найти самую подробную исторію происхожденія статуи, кѣмъ была она открыта и гдѣ находится оригиналъ. Такой каталогъ, безъ сомнѣнія, имѣетъ огромныя преимущества передъ разными другими, особенно же тамъ, гдѣ выставленные предметы на столько малы, что нѣтъ возможности помѣстить при нихъ объясненіе.

Администрація Музея уже выпустила одинъ каталогъ предметовъ фар-

форового и стекляннаго производствъ; но такой каталогъ можетъ заинтересовать скорѣе владѣльцевъ фарфоровыхъ издѣлій. Настоящій же каталогъ долженъ быть раздѣленъ на отдѣлы, соотвѣтствующіе историческимъ эпохамъ различныхъ стилей, и такихъ каталоговъ пришлось бы издать несравненно меньше, нежели если дѣлить предметы Музея по матеріалу, изъ котораго они сдѣланы.

Такъ какъ Музей бар. Штиглица обладаетъ солиднымъ основнымъ капиталомъ въ нѣсколько милліоновъ рублей, то поэтому не лишенъ вѣроятія слухъ, что администрація намѣревается откупить сосѣднія зданія Императорскаго Техническаго Общества и Военно-Педагогическаго Музея съ цѣлью увеличить свои помѣщенія. Но надо надѣяться, что новая администрація отнесется къ своей задачѣ болѣе идеально, чѣмъ предшествующая, руководимая талантливымъ поклонникомъ италіанскаго возрожденія. Тѣмъ не менѣе жаль названныхъ учрежденій, если они будутъ вытѣснены изъ своихъ, давно насиженныхъ мѣстъ.

С.-Петербургъ,
Іюль 1899 г.



ИЗЪ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ
художника В. В. ВЕРЕЩАГИНА.

IV.

Сказать мимоходомъ, я, не обращая вниманія на улыбку снисхожденія прислуги нью-іоркскихъ ресторановъ, требовалъ себѣ всегда Калифорнійскаго вина, какъ навѣрное доброкачественнаго, въ то время когда французскія вина оказывались сильно удобренными, часто настоящими химическими фабрикаціями. Упоминаю объ этомъ потому, что въ Соединенныхъ Штатахъ буквально та же исторія, что и у насъ: туземныя вина держатся хозяевами извѣстныхъ ресторановъ очень неохотно, по той причинѣ, что цѣны на нихъ извѣстны и за бутылку нельзя взять больше чѣмъ вдвое, тогда какъ за иностранное издѣліе, съ хорошею этикеткою, можно смѣло брать вчетверо. Въ Америкѣ эта игра продѣлывается, кажется, съ еще большею послѣдовательностью и безцеремонностью, чѣмъ въ Россіи,—своихъ винъ тамъ стыдятся еще болѣе, чѣмъ у насъ.

По поводу французскихъ винъ невольно приходитъ на память разсказъ о вопросѣ, заданномъ однимъ парижскимъ потребителемъ своему поставщику: какое количество воды можетъ быть прибавлено къ

Extrait du carnet de notes du peintre V. V. Verestchaguine.

его вину?—25%.—Прибавилъ, заявляетъ онъ, потомъ, но вино стало похоже на воду!—Зачѣмъ же вы прибавляли?—я уже прибавилъ самъ.

На прислугу въ Америкѣ жалуются еще болѣе, чѣмъ въ Европѣ; порядочная, въ смыслѣ выносливости подначальнаго положенія, состоитъ изъ пришлаго элемента, т. е. недавно переселившагося въ Америку, болѣе неприхотливаго, менѣе проникнутаго равенствомъ, но и то лишь до тѣхъ поръ, пока она не выучится приноравливаться къ порядкамъ службы, послѣ чего безъ церемоніи заявляетъ претензію быть только помощницею, а не слугою, т. е. и дороже получать, и быть иначе третированною. Такая знающая себѣ цѣну прислуга обыкновенно рѣдко нанимается безъ выговореннаго права принимать гостей разъ въ недѣлю, или въ двѣ недѣли, въ комнатахъ хозяевъ, которымъ на это время, хочешь не хочешь, надо уйти изъ дома.

Помню, въ молодости, будучи въ первый разъ въ Лондонѣ, я удивлялся тому, что семья моихъ весьма зажиточныхъ знакомыхъ, жившихъ въ своемъ домѣ, возвратившись поздно изъ театра, не только не посмѣла разбудить прислугу для подачи ужина, но еще ходила на цыпочкахъ, боясь звенѣть стаканами и посудой, чтобы не разбудить или не потревожить её.

Въ Америкѣ помощницы и помощники еще требовательнѣй, и о нашей манерѣ обрывать прислугу не можетъ быть и рѣчи,—нужно сдерживаться, сдерживаться и сдерживаться. «John! ставьте стаканы здѣсь, а ложки кладите тутъ», спокойно, ровно, съ невозмутимымъ хладнокровіемъ, каждый день повторяла моя знакомая, жена виднаго судебнаго чиновника въ Нью-Іоркѣ, жаловавшаяся не на то̀, что ей по 20 разъ приходится повторять одно и то же, а на то̀, что этотъ John, котораго она такъ терпѣливо учила, ка̀къ ставить стаканы и приборы, обметать пыль, не разбивая вещей и проч.,—навѣрное уйдетъ, лишь только выучится, или же предъявитъ требованія, которыя ей нельзя будетъ принять. «John! уже гораздо громче выкликалъ хозяинъ, не имѣвшій терпѣнія своей жены,—прошу васъ помнить то̀, что̀ я вамъ столько разъ повторяю! Въ его голосѣ слышалась нота сдержаннаго раздраженія, тигровой силы, и онъ чистосердечно признавался, что врядъ ли будетъ имѣть терпѣніе ждать, пока John выучится.

Самая лучшая прислуга, въ концѣ концовъ, все-таки черная и получерная, что̀ обусловливается, мнѣ кажется, въ значительной мѣрѣ общею нетерпимостью бѣлыхъ къ своимъ цвѣтнымъ согражданамъ, не позволяющею третировать ихъ на равной ногѣ: можно дать хорошую на водку черному, но посадить его рядомъ съ собой, судиться у него, слушать его проповѣдь—никогда! Эта нетерпимость, вѣрнѣе презрѣніе, или оправдывается болѣе или менѣе справедливыми доводами, или замалчивается, скрывается, но оно безспорно есть. Признать въ черномъ джентльмена—выше силъ настоящаго янки.

А между тѣмъ, какъ эти господа порядочно держатъ себя въ тѣхъ

скромныхъ роляхъ, которыя имъ отведены. Вотъ, напримѣръ, «чистильщикъ», родъ нашего кондуктора, въ поѣздѣ желѣзной дороги: «позвольте, сэръ, я почищу васъ, вы совсѣмъ въ пыли», говоритъ онъ, беретъ щетку, чиститъ, обдуваетъ, опускаетъ въ карманъ данные ему за это 10 центовъ, т. е. двугривенный; затѣмъ садится рядомъ и проситъ дать ему ненадолго газету, если вы уже прочли ее. Онъ вступитъ охотно въ разговоръ, хотя навязываться на это не будетъ. Одѣтъ онъ очень прилично, въ ту же синюю пиджачную пару, что и большинство мужчинъ пассажировъ, запаховъ отъ него нѣтъ. Когда стемнѣетъ, онъ заботливо обойдетъ вагонъ, чтобы удостовѣриться, всѣмъ ли довольно свѣта для чтенія, а нуждающимся предложитъ переносную электрическую лампочку, которую и прицѣпитъ надъ головой.

Къ слову сказать, невѣрно говорятъ, что въ Соединенныхъ Штатахъ одни и тѣ же вагоны для всѣхъ—бѣдныхъ и богатыхъ. Раздѣленія на классы, дѣйствительно, нѣтъ, но за приплату всегда можно помѣститься въ «залѣ» съ коврами, зеркалами и мягкими вращающимися креслами, представляющемъ несравненно болѣе удобствъ и комфорта, сравнительно съ громадными общими вагонами, съ безконечнымъ числомъ клеенкою обтянутыхъ скамеекъ. Здѣсь курятъ мужчины даже и приплатившіе, но разговариваютъ, читаютъ и возятъ свои семьи внѣ этихъ демократическихъ помѣщеній, въ самомъ дѣлѣ представляющихъ иногда собраніе не совсѣмъ пріятныхъ субъектовъ какъ сосѣдей.

Помню, когда мы ѣхали къ Эдисону, то мои курящіе спутники сами сѣли и меня съ собой посадили въ общій вагонъ, въ которомъ, вскорѣ по отходѣ поѣзда съ Нью-Іоркской станціи, поднялся какой-то человѣкъ въ длинномъ черномъ сюртукѣ и началъ проповѣдывать. Почти никто не обращалъ на него вниманія; всѣ продолжали вести между собою бесѣду, курить, смѣяться, но малый, нисколько не смущаясь этимъ невниманіемъ, входилъ все въ больший задоръ, дѣлалъ временами жесты, возгласы.—Развѣ нельзя унять его? спросилъ я тихо одного изъ моихъ спутниковъ, когда эти выкрикиванія общихъ мѣстъ стали дѣйствовать мнѣ на нервы.—О, да! конечно, если онъ будетъ серьезно надоѣдать, его можно заставить замолчать, или совсѣмъ вышвырнуть вонъ, но вѣдь онъ никому не мѣшаетъ—пусть говоритъ!

Когда мы возвращались, оказался еще болѣе непріятный пассажиръ, подвыпившій рабочій. Одѣтый грязно, со штанишками, державшимися на одной пуговкѣ, вотъ-вотъ грозившей оторваться, этотъ приставалъ ко всѣмъ по-очередно съ предложеніемъ выпить изъ поминутно вытаскивавшейся изъ кармана бутылки, кажется, съ коньякомъ. «Will you have a drink?» спрашивалъ онъ, подсаживаясь, съ самымъ любезнымъ, масляннымъ выраженіемъ на

пьяной физіономіи. — No! съ удареніемъ отвѣчали ему, нѣкоторые съ прибавленіемъ «thanks!» (благодарю).—«Ну такъ я выпью одинъ, выговаривалъ невозмутимо одно и то же пьянчужка, и опрокидывалъ бутылку въ свой ротъ. «Will you have a drink?» слышалось опять черезъ нѣсколько минутъ.— No! «Ну, такъ я...» и проч. Этотъ, вѣроятно, былъ бы «вывывернутъ», потому что, разбираемый виномъ, онъ началъ уже уговаривать и доказывать всѣ преимущества выпивки предъ невыпивкою; но его спасло то̀, что мы пріѣхали въ Нью-Іоркъ, гдѣ, съ чисто американскою дѣловитостью и быстротою, всѣ бросились по разнымъ омнибусамъ.

На американскихъ поѣздахъ никто не предупреждаетъ объ отходѣ со станціи, и остаться изъ-за чего-нибудь, или просто по недосмотру,—очень легко. Только проходя городами и мѣстечками, поѣзда громко безпрерывно звонятъ, во избѣжаніе несчастій съ людьми, особенно дѣтьми, и животными. Несмотря на скорость хода — обыкновенно 80, 100 верстъ въ часъ, движенія вагоновъ плавны, не качаетъ, не бросаетъ, не встряхиваетъ, какъ часто у насъ и особенно часто во Франціи и Бельгіи. Помню настоящій неподдѣльный ужасъ сѣвшаго со мной въ вагонѣ, въ Гаврѣ, молодого пастора съ женою, когда поѣздъ, ускоривши ходъ, началъ бросать насъ изъ стороны въ сторону: «что это! мы сошли съ рельсовъ? насъ сейчасъ разобьетъ!» хватаясь за стѣнки и скамьи, говорили они, переглядываясь между собою и со мной; только по смѣху моему они поняли, что опасности нѣтъ и что «это здѣсь всегда такъ»—тутъ ихъ страхъ смѣнился истинно американскимъ весельемъ, т. е. громкимъ хохотомъ съ пріудареніемъ себя по колѣнямъ.

Кстати сказать, американскія конки также очень хороши, чисты, просторны, съ быстрымъ, ровнымъ ходомъ. За мое время тамъ существовало еще много линій съ лошадиной тягой; теперь, говорятъ, большею частью— электрическая. Всѣ ѣздятъ на конкахъ, противъ которыхъ нѣтъ того предубѣжденія, что̀ у насъ, но для мужчинъ, надобно признаться, есть одно значительное неудобство: обычай требуетъ, чтобы старый и малый уступалъ свое мѣсто дамѣ, если она не имѣетъ его: только что успѣешь, усталый, расположиться отдохнуть, какъ является барыня и, ища мѣста, такъ и приглашаетъ глазами уступить ей—нечего дѣлать, встанешь!

По Бродвей ходятъ небольшіе омнибусы, замѣчательные тѣмъ, что въ нихъ нѣтъ контроля. Вывѣшенное внутри кареты объявленіе приглашаетъ пассажировъ опускать плату въ рядомъ повѣшенную кружку. Рабочая дѣвочка съ корзиной или школьникъ со связкой книгъ сплошь и рядомъ усаживаются и ѣдутъ даромъ—это терпятъ, лишь бы не нанимать контролера, который обходится дороже, чѣмъ изъянъ, наносимый неплательщиками.

Въ Америкѣ бросается въ глаза отсутствіе формы, процедуръ, зани-

мающихъ въ Европѣ столько же мѣста, сколько и самое дѣло. Если дѣло выгодно, его дѣлаютъ—сейчасъ, безъ проволочекъ; коли не выгодно, такъ тотчасъ же отъ него безповоротно отказываются, не прикрываясь даже формами приличія и объясненіями, почему прежде думали такъ, а теперь иначе,—дѣла «business» ведутся рѣзко, безпощадно, и всякія menagements считаются лишнею сантиментальностью. Примѣръ пояснитъ эти слова. Одна моя знакомая была приглашена участвовать въ концертѣ въ Филадельфіи, при чемъ оговорились какъ плата, такъ и время отъѣзда туда. Когда она явилась, чтобы объявить, что готова, джентльменъ озадачилъ ее вопросомъ: куда?—Какъ куда, въ Филадельфію!—Зачѣмъ?—Затѣмъ, что вы приглашали меня...—Я? никогда!—Какъ же никогда, мы обо всемъ уговорились, еще помните, при этомъ была такая-то особа.—Можетъ быть, у насъ былъ разговоръ, но я и не думалъ серьезно звать васъ... Какъ оказалось, онъ успѣлъ пригласить другое лицо и, вмѣсто того, чтобы, какъ въ Европѣ, извиниться, предпочелъ не распутать, а разрубить недоразумѣніе.

Другой случай: по пріѣздѣ въ Нью-Іоркъ, я замѣтилъ въ разговорѣ съ однимъ изъ членовъ общества, пригласившаго меня туда съ моими картинами, что они заявляли требованія, несогласныя съ условіями.—Ничего подобнаго мы никогда не требовали.—Какъ же нѣтъ, когда у меня есть отъ васъ письмо и телеграмма въ этомъ смыслѣ.—Не знаю, не помню; интересно было бы видѣть эти письма, они съ собой у васъ?—Нѣтъ, но я могу принести ихъ... Просмотрѣвъ содержаніе, онъ процѣдилъ сквозь зубы знакъ недоумѣнія и спросилъ: можете вы оставить мнѣ не надолго эти документы?—Могу, отвѣтилъ я, хотя, признаюсь, въ головѣ и мелькнула мысль, что, пожалуй, онъ не отдастъ. Когда передъ отъѣздомъ я напомнилъ о моемъ желаніи получить бумаги обратно, джентльменъ—не разъ толковавшій со мною о недовѣріи, существующемъ между дѣловыми людьми въ Европѣ и о трогательной честности, съ которою дѣла ведутся у нихъ—самымъ невиннымъ и хладнокровнымъ тономъ отвѣтилъ: «право, не знаю, Dear Sir, гдѣ онѣ; я оставилъ ихъ тогда на столѣ и онѣ, вѣрно, соскользнули въ корзину».—Онѣ не могли соскользнуть въ корзину, Dear Sir, потому что вы при мнѣ положили и заперли ихъ въ ящикъ вашего стола!—«Врядъ ли; впрочемъ, не помню, только я не могъ найти ихъ, да вѣдь вамъ онѣ и ненужны»...

Я пошелъ посовѣтоваться къ моему солиситору, т. е. адвокату, разсказалъ ему объ этомъ и спросилъ: какъ поступить? Онъ подумалъ.—«Очень нужны вамъ эти бумаги?»—Н...нѣтъ, въ концѣ-концовъ, пожалуй, могу обойтись безъ нихъ.—«Такъ оставьте это дѣло, онъ не отдастъ».

Одинъ мой знакомый парижанинъ, которому я передалъ этотъ случай,

пришелъ отъ него въ страшное негодованіе: «какъ же вы удержались, чтобы не дать ему въ физіономію!»

— Что вы, что вы!—отвѣтилъ я: гдѣ хотите, пускайте это средство, только не въ Америкѣ,... револьверъ, который навѣрное лежитъ въ его столѣ, заговоритъ самъ собой и въ подобномъ случаѣ даже не будетъ въ отвѣтѣ.

Въ общемъ можно сказать безъ преувеличенія, что бо́льшая часть поступковъ, называемыхъ у насъ плутовскими, въ Соединенныхъ Штатахъ покрывается словомъ business—на то́ и щука въ морѣ, чтобы карась не дремалъ! Смотри себѣ подъ ноги, не спотыкайся, а коли такая бѣда случилась, то тѣмъ хуже!—не пожалѣютъ, какъ у насъ, затопчутъ.

Постоянная, ежечасная погоня за наживой во что́ бы то ни стало сдѣлала то́, что этотъ умный народъ наловчился во всякихъ способахъ вытягивать деньги у сосѣда; самый ловкій мастеръ по этой части у насъ—окажется младенцемъ въ Нью-Іоркѣ.

Даже въ судахъ, гдѣ въ Европѣ всегда стараются сохранить извѣстный декорумъ, въ Соединенныхъ Штатахъ господствуетъ самая крайняя безцеремонность, по-нашему, даже тривіальность: это не величественный трибуналъ правосудія, а мѣсто, въ которомъ одна сторона хочетъ схватить человѣка, а другая не даетъ,—кто кого! Осужденный смотритъ гоголемъ не потому, что считаетъ себя правымъ, а потому, что защита ставитъ просто невозможныя заковычки обвиненію и отразить ихъ, обойти, очень трудно, тѣмъ труднѣе, чѣмъ самоувѣреннѣе видъ обвиняемаго. Адвокатъ или адвокаты, такъ какъ обыкновенно ихъ бываетъ нѣсколько, сидятъ развалясь, раскинувшись; говорящій же стоитъ, одна нога на стулѣ, а корпусъ свѣсивши на руку, положенную на колѣно. Послѣ каждой ловкой выходки, онъ торжествующе обводитъ публику глазами. «Вы не можете этого читать», говоритъ онъ, грозя указательнымъ пальцемъ прокурору, только что вытащившему изъ портфеля какую-то бумажку—«на ней нѣтъ почтоваго штемпеля!»—О, да! я прочитаю.—«Нѣтъ, вы не прочитаете, я запрещаю вамъ!!!» Прокуроръ обращаетъ недоумѣвающій и вопросительный взоръ къ судьѣ, который—пусть читающій проститъ мнѣ приводимую подробность, хоть и не совсѣмъ опрятную, но характерную для описываемой среды,—все время старательно чиститъ свой носъ... «Well» отвѣчаетъ онъ, подумавши, и еще подумавши: «Well, оставьте это, не читайте,—далѣе».

Адвокатъ наслаждается общимъ молчаливымъ одобреніемъ его смѣлости, прокуроръ ищетъ другую бумагу, а судья снова предается своему, очевидно любимому занятію.

— Ну, что? говорю я послѣ засѣданія прокурору, котораго хорошо знаю,—

задаютъ вамъ работу, пожалуй, выберется? — «Нѣтъ, мы его возьмемъ; онъ хорошо защищается, но все-таки будетъ нашъ». Интересно, что когда вслѣдъ затѣмъ представитель обвиняющей стороны сталъ что-то тихо конфиденціально говорить прокурору, одинъ изъ адвокатовъ подсудимаго, вставши рядомъ, сталъ такъ безцеремонно прислушиваться, что бесѣду пришлось прекратить. Одиннадцатая заповѣдь: «не зѣвай» — практикуется вездѣ во всѣхъ видахъ, при всѣхъ случаяхъ.



ХУДОЖНИКЪ НИКОЛАЙ ЕФИМОВИЧЪ РАЧКОВЪ,

статья СЕРГѢЯ ГЛАГОЛЯ.

Въ прошломъ году Московское Общество Любителей Художествъ рѣшило устроить въ своихъ залахъ выставку произведеній своихъ, сошедшихъ въ могилу, членовъ-художниковъ: Саврасова, Рачкова и Шервуда, а такъ какъ съ біографіей Рачкова публика совершенно не знакома, то я считаю теперь вполнѣ своевременнымъ напечатать все, что мнѣ извѣстно изъ жизни этого симпатичнаго художника и человѣка. Часто просиживалъ я съ нимъ цѣлые вечера, заслушиваясь его разсказовъ обо всемъ пережитомъ. Десятки разъ я собирался записать его разсказы подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ, но, большею частію, это откладывалось въ долгій ящикъ, а подчасъ и забывалось совсѣмъ,—мы всѣ очень любимъ возлагать излишнія надежды на свою память. Кое-что все-таки я нахожу въ своей записной книжкѣ, а кое-что сохранилось и въ отрывкахъ дневника, который художникъ велъ по временамъ и который нашелся послѣ его смерти, и, если я не ошибаюсь, это—единственный матеріалъ для біографіи Рачкова.

Какъ сейчасъ помню нашу первую встрѣчу. Небольшая уютная мастерская съ венеціанскимъ окномъ, въ которое вливается масса мягкаго сѣвернаго свѣта. Со всѣхъ сторонъ, со стѣнъ улыбаются веселыя дѣтскія рожицы и хорошенькія женскія головки. Въ углу плюшевыя ширмы съ цѣлой вереницей порхающихъ амуровъ. Въ другомъ углу манекенъ въ русскомъ старинномъ нарядѣ, а рядомъ на стѣнѣ всевозможные русскіе кички, кокошники и

Le peintre N. E. Ratchkoff, par Serge Glagol.

шубенки. На большомъ мольбертѣ начатъ этюдъ деревенской дѣвчонки, съ смѣющимся личикомъ, въ красненькомъ платочкѣ. Все свѣтло, весело, привѣтливо. А вотъ и самъ хозяинъ идетъ на встрѣчу съ привѣтливой улыбкой и протянутыми руками, и какъ-то сразу становится у меня хорошо на душѣ. Мы точно давнымъ-давно знакомы и не замѣчаемъ, какъ завязался оживленный разговоръ... Передо мной крѣпкій, небольшого роста, старичекъ лѣтъ 50 (хотя на самомъ дѣлѣ ему было уже много больше) и въ манерѣ его та особая привѣтливость, которая такъ шла къ нашимъ старикамъ съ ихъ гофреными манишками и гороховымъ фракомъ... Ни тѣни напыщенности или самомнѣнія. Заговорили о современной живописи, о выставкахъ и т. д. Я забылъ, что предо мною старикъ, человѣкъ прошлаго поколѣнія. Какое одушевленіе, какой интересъ ко всему свѣжему и молодому, какое преклоненіе передъ великими произведеніями нашего времени! И при всемъ этомъ такая масса добродушнаго юмора и остроумныхъ сравненій. Съ первой же встрѣчи я полюбилъ старика всей душой, просидѣлъ съ нимъ чуть не полдня и затѣмъ до самой его кончины мы оставались добрыми друзьями.

Н. Е. Рачковъ былъ чисто Московскій художникъ. Его произведенія появлялись только на Московскихъ выставкахъ. Въ Москвѣ же у него создался и кругъ почитателей и заказчиковъ. Зато едва ли кто изъ Москвичей, интересующихся живописью, не знаетъ его имени по тѣмъ хорошенькимъ дѣтскимъ и женскимъ головкамъ, которыя столько разъ появлялись на нашихъ выставкахъ.

Писалъ Рачковъ по-старинному, съ подмалевкой и большой условностью. Его картинкамъ далеко до той силы, какою дышатъ произведенія нашихъ натуралистовъ, но въ его вещахъ всегда было что-то, заставлявшее забывать и ихъ условность, и погрѣшности рисунка. Всегда передъ вами было живое, задорно-веселое или грустное личико, и всегда чувствовалось, что художникъ горячо любилъ это лицо, а это какъ-то невольно передавалось и зрителю.

Въ Третьяковской галлереѣ—лучшія картины художника: «Бабушка и внучка» и «Дѣвушка у воротъ». Старенькая добрая бабушка вышла посидѣть на завалинкѣ, а любимица и баловница внучка тутъ же ластится къ старухѣ и выглядываетъ съ дѣтскимъ кокетствомъ изъ бабушкина тулупа.

На другой картинѣ краснощекая, красивая, деревенская дѣвушка остановилась у калитки и, прикрываясь шубейкой, кокетливо оглядывается на кого-то.

Обѣ картинки полны добродушнаго незамысловатаго юмора и, конечно, хорошо памятны каждому, кто посѣщалъ нашу знаменитую галлерею.



«У воротъ», 1871. — «Près de la porte cochère».
(Моск. галл. Третьяковыхъ. — Gal. Tretiakoff).



«Бабушка и внучка», 1881. — «Grand'mère et petite fille».
(собр. г. Рукавишникова). — (coll. Roukawischnikoff).

(съ ориг. рис. художника, исполнен. для Н. П. Собко. — d'après des dessins originaux de l'artiste).

Изъ другихъ картинъ художника извѣстны: «Богадѣлка» (у блюда для сбора денегъ на церковь) *), «портретъ г. Тарновскаго» и длинная вереница самыхъ разнообразныхъ дѣтскихъ и женскихъ головокъ.

Судьба Н. Е. Рачкова, какъ художника, довольно интересна. Если теперь, среди нашихъ художниковъ, насчитывается немало развившихъ свой талантъ далеко отъ Академіи Художествъ, а иногда далеко и отъ всякой школы вообще, то художники прошлаго поколѣнія всецѣло были обязаны своимъ образованіемъ Академіи и, среди нихъ, мы видимъ только одного Н. Е. Рачкова, явившагося откуда-то издалека, изъ всѣми теперь забытой Арзамасской школы Ступина.

Исторія этой школы тоже настолько интересна, что на ней стоитъ нѣсколько остановиться. Александръ Васильевичъ Ступинъ, по рожденію мѣщанинъ г. Арзамаса, принадлежалъ къ числу тѣхъ богатыхъ, непочатыхъ

*) Въ Моск. галл. Третьяковыхъ.

русскихъ натуръ, которыя то уходили въ былое время въ поиски за новыми мѣстами, чуть не до береговъ Тихаго океана, а то, въ ближайшіе къ намъ дни, съ котомкой за плечами изъ лѣсныхъ дебрей добирались до университетовъ и академій, такъ же просто, какъ мы теперь уѣзжаемъ туда по желѣзнымъ дорогамъ.

Гдѣ познакомился Ступинъ съ живописью, плѣнили ли его лики святыхъ на стѣнахъ родныхъ церквей, или столкнула его судьба съ кѣмъ-либо изъ помѣщиковъ, увлекавшихся искусствомъ, — не знаю, но 16-тилѣтнимъ юношей мы видимъ его уже на дорогѣ изъ Арзамаса въ Петербургъ.

Гдѣ пѣшкомъ, съ котомкой за плечами, а гдѣ съ обозами, по примѣру Ломоносова, юноша добирается до Петербурга и отыскиваетъ здѣсь профессора Академіи Акимова, которому разсказываетъ о своемъ положеніи... Профессоръ заинтересовался юношей, принялъ его въ свою иконописную мастерскую, а потомъ помогъ поступить и въ Академію Художествъ. Юноша горячо взялся здѣсь за дѣло и скоро заинтересовалъ собою и другихъ профессоровъ. Въ немъ принимаетъ участіе знаменитость того времени, профессоръ Егоровъ, и юноша довольно скоро проходитъ весь курсъ. Завѣтной мечтой его дѣлается, однако, не созиданіе великихъ произведеній и не дальнѣйшее самоусовершенствованіе за границей, а возвращеніе въ свой родной Арзамасъ и основаніе тамъ рисовальной школы съ гипсовыми и натурными классами по примѣру Академіи. Мысль эта была очень сочувственно встрѣчена всѣми. Профессора собрали Ступину большой запасъ рисунковъ для оригиналовъ, а также гравюръ и литографій, Академія снабдила его необходимыми для начала гипсами и картинами, и Ступинъ, съ небольшой суммой денегъ, цѣлымъ транспортомъ ящиковъ и самыми радужными надеждами, двинулся въ родной Арзамасъ (1810 г.). Тамъ имъ былъ купленъ небольшой домикъ, и скоро въ немъ появилось десятка полтора учениковъ, частью изъ мѣстнаго мѣщанства, а главнымъ образомъ изъ дворовыхъ окрестныхъ помѣстій, такъ какъ владѣльцы ихъ чрезвычайно обрадовались возможности, съ небольшими затратами, завести у себя придворныхъ, крѣпостныхъ живописцевъ...

Сначала школой усердно занялся самъ Ступинъ, а затѣмъ сынъ его Рафаилъ, тоже художникъ, окончившій Академію, и въ особенности художникъ Алексѣевъ, переселившійся въ 40-хъ годахъ въ Арзамасъ и женившійся на дочери Ступина. (Въ галлереѣ Третьякова—его работы: «Портретъ Раева» и «этюдъ мужика»).

Школа имѣла свою картинную галлерею, оригинальный, гипсовый и натурный классы, и время отъ времени посылала свои отчеты въ Академію Художествъ, которая, съ своей стороны, также продолжала помогать школѣ—то гипсами, то картинами и этюдами. Въ галлереѣ Академіи Худо-

жествѣ до сихъ поръ сохранился, присланный туда Алексѣевымъ, портретъ Ступина, окруженнаго учениками, въ одной изъ мастерскихъ школы...

Около этого времени, въ 1842 году, попадаетъ въ школу и 17-лѣтній Рачковъ.

Николай Ефимовичъ Рачковъ родился въ 1825 г. въ Нижнемъ Новгородѣ, въ семьѣ бѣднаго учителя рисованія... Отецъ художника не былъ ничѣмъ замѣчателенъ, но горячо любилъ искусство и, несмотря на свои скудныя средства, собиралъ все, что только могъ, изъ попадавшихся гравюръ и литографій. Въ папкѣ учителя хранились и снимки съ античныхъ статуй, и кое-какія гравюры и политипажи съ произведеній великихъ мастеровъ эпохи Возрожденія, и любимымъ занятіемъ его было, въ длинные зимніе вечера, сидѣть надъ этими папками и разбирать ихъ вмѣстѣ съ сыномъ, разсказывая ему—и цѣлыя исторіи изъ миѳологіи, и біографіи знаменитыхъ художниковъ. И мальчикъ жадно слушалъ всѣ эти разсказы, которые яркими образами запечатлѣвались въ его воображеніи и сливали въ одну пеструю картину—и дѣйствительныя происшествія, и вымыселъ миѳовъ. Но, всего больше, интересовали ребенка почему-то купидоны и амуры, порхавшіе на снимкахъ съ произведеній знаменитаго Буше. Для ребенка это были реальныя существа, которыхъ онъ любилъ, какъ товарищей своихъ игръ, и которыхъ онъ постоянно ждалъ. Часто, бродя по заглохшимъ дорожкамъ сада, мальчикъ останавливался и, съ бьющимся сердцемъ, тревожно ждалъ, что вотъ-вотъ изъ-за кудрявой яблони, усѣянной цвѣтомъ, выпорхнетъ вереница веселыхъ божковъ и подхватитъ его въ свой воздушный хороводъ. Подчасъ они даже чудились ему. То казалось ему, что, вмѣсто румянаго яблока, изъ-за листьевъ глядитъ плутишка купидонъ; то, когда вѣтерокъ шелестилъ листьями, ребенку думалось, что это шепчутся спрятавшіеся тамъ и спугнутые имъ малютки амуры...

Эти впечатлѣнія дѣтства были настолько сильны, что долго потомъ, до самой глубокой старости, художникъ сохранилъ особенную любовь къ жанру Буше и къ дѣтскимъ смѣющимся лицамъ.

Понятно, что, живя въ сферѣ такихъ впечатлѣній, мальчикъ скоро и самъ взялся за карандашъ, и цѣлые часы просиживалъ, выводя на бумагѣ каракули и придавая имъ въ своемъ воображеніи самое разнообразное очертаніе. Отецъ видѣлъ въ сынѣ отраженіе своихъ симпатій и всячески поощрялъ его, а на 14-омъ году взялъ изъ гимназіи и, не полагаясь на однѣ свои силы, отправилъ въ Ступинскую школу. Здѣсь юноша сразу завоевываетъ самыя задушевныя симпатіи—и Ступина, и Алексѣева, и быстро проходитъ весь курсъ школы, а съ отъѣздомъ Алексѣева въ Петербургъ для работъ въ Исаакіевскомъ соборѣ (1846), занимаетъ его мѣсто и остается въ школѣ въ качествѣ учителя. Въ это-то время Рачковъ послалъ въ Академію свои ри-

сунки и картину: «Портретъ цыганки» и получилъ отъ нея званія неклассного чиновника и серебряную медаль. Однако, жизнь въ глухомъ уѣздномъ городишкѣ недолго удовлетворяла молодого человѣка. Въ юной головѣ было много надеждъ, много вѣры въ себя и смѣлости, а когда вспоминались біографіи знаменитостей, пролагавшихъ себѣ дорогу своей собственной энергіей, юношу охватывало такое волненіе, что оставаться въ Арзамасской глуши дѣлалось совсѣмъ невыносимымъ. Казалось, стоитъ только добраться до столицы, показать міру свои произведенія, и извѣстность достигнута; изъ рога изобилія посыплется золото и слава украситъ художника лучезарнымъ вѣнкомъ...

Въ порывѣ такихъ мечтаній Арзамасъ, дѣйствительно, былъ скоро покинутъ и для художника начинается тяжелая жизнь пролетарія, жизнь, полная разочарованій, оскорбленій самолюбія и тяжелыхъ лишеній. Напрасно художникъ бросается то въ Симбирскъ, то въ Саратовъ, то въ Казань, то въ Шую... Нигдѣ генія его никто не признаетъ и приходится биться изъ-за каждаго рубля, писать семирублевые портреты и все-таки съ грѣхомъ пополамъ сводить концы съ концами.

Тяжелое впечатлѣніе оставляютъ страницы, написанныя художникомъ въ дневникѣ, который онъ началъ съ горя въ то время.

— «Мѣсяцы сидѣлъ я дома безъ работы, нерѣдко безъ хлѣба, съ темной надеждой на счастливый случай, и Богъ хранилъ меня. Время шло, я бѣдствовалъ, враги мои торжествовали»...

— «Ни одного яснаго проблеска не видно на мрачномъ горизонтѣ моего одиночества... Сердце болитъ, злая тоска безжалостно терзаетъ его... Что̀ ждетъ меня впереди? А настоящая жизнь ужасна! Безпрерывная цѣпь страданій, горькое сознаніе своего ничтожества, унизительное оскорбленіе горячихъ надеждъ»...

...«Что̀ будетъ со мною, если надежда получить завтра съ г. Мельгунова за образокъ деньги меня обманетъ? Денегъ нѣтъ ни гроша. Чѣмъ жить? Одна надежда на милость Бога»...

...«Былъ у Н. В. Мельгунова; получилъ отъ него за образокъ 5 руб. ассигнаціями. Должно быть добрый человѣкъ»...

...«Грусть и тоска меня не оставляетъ. Что̀ мнѣ дѣлать! Въ умѣ страшная пустота, а сердце полно тревоги. Не знаменуетъ ли это новыхъ бурь, готовыхъ разразиться надъ бѣдною моею головою»...

...«Пришла сегодня счастливая мысль написать картину «Распятіе» съ эстампа... Завтра Василій будетъ грунтовать скатерть, за неимѣніемъ полотна».

— «Бывши на сеансѣ у Виноградовыхъ, я мысленно говорилъ себѣ: «вотъ если бы Господь внушилъ имъ предложить мнѣ денегъ сколько-нибудь;

дома у меня нѣтъ хлѣба». Сеансъ конченъ, я прощаюсь. Алек. Ларіон. выноситъ мнѣ ассигнацію 10 р., говоря: «Извините, Н. Е., вамъ, вѣрно, нужны деньги. Ѳед. Иван. меня надоумилъ на это». Я взялъ деньги, не утерпѣлъ и поцѣловалъ у нея руку. И послѣ этого сомнѣваться въ покровительствѣ и всегдашнемъ милосердіи Всевышняго!»...

...«Портреты Виноградовымъ кончены (четыре портрета). Я крайне былъ удивленъ, что утромъ, прощаясь съ ними и думая получить остальныя деньги, они мнѣ объ этомъ ни слова не сказали. Неужели они думаютъ, что 53 р. (ассигнаціями), отданные мнѣ, достаточно вознаграждаютъ трудъ мой? Этого я не ожидалъ!..»

...«Сейчасъ послалъ Василія къ Ѳ. И. съ запиской, гдѣ прошу его заплатить мнѣ деньги за 4 портрета, сколько угодно было ему опредѣлить. Хотя мнѣ ужасно было совѣстно рѣшиться на эту просьбу, но что же дѣлать? Я живу своимъ трудомъ, каждый рубль мнѣ стоитъ дорого; да опять, 13 р. за портретъ брать невозможно—*дороже себѣ*... Василій не засталъ ихъ дома»...

— «Братъ мой, милый мой братъ! Что будетъ съ тобою? Я не могу помочь тебѣ... А ты надѣешься, ты ждешь! Я обѣщалъ тебѣ!»

...«Въ отвѣтъ на записку мою Виноградовъ прислалъ мнѣ 6 руб. серебромъ».

...«Поѣздка въ Казань отложилась на неопредѣленное время. Какъ трудно мнѣ было разочароваться въ моихъ предположеніяхъ»...

...«Вчера Н. Ѳ. Топорнинъ прислалъ ко мнѣ человѣка, отъ котораго я услышалъ, что Н. Ѳ. желаетъ меня видѣть; что мнѣ должно бы самому явиться къ нему; что я не плачу ему денегъ (87 р. 50 к.) и, наконецъ, что онъ наскучилъ ждать, хочетъ просить на меня Полицеймейстера»...

— «Поѣхалъ самъ. Въ прихожей спрашиваю: дома ли?—Спитъ. Выходитъ Р—о.—В. М.: «А это вы, Н. Е.?» сказалъ онъ.—«Здравствуйте, В. М.».

«Гордецъ не подалъ мнѣ руки. Я уѣхалъ»...

...«Сегодня послалъ Топорнину записку съ Василіемъ. Василій возвратился съ отвѣтомъ (письмомъ), гдѣ Топорнинъ, въ самыхъ колкихъ, обиднѣйшихъ выраженіяхъ упрекаетъ меня въ безчестномъ поступкѣ.

— «Я, пишетъ онъ, одолжилъ вамъ, видя крайность вашу... Вы могли уже тысячу разъ выработать эту сумму и заплатить мнѣ... Прошу васъ удовлетворить требованіе мое въ непродолжительномъ времени безъ отлагательства. А до картинъ я не охотникъ. (Я предлагалъ ему въ обезпеченіе). Глубоко оскорбленный такимъ о себѣ мнѣніемъ и отзывомъ, я впалъ въ родъ какого-то безчувствія... Какъ быть? Что мнѣ дѣлать? Жить здѣсь нѣтъ возможности, ѣхать—тоже!»...

...«Вотъ близко и праздникъ Рождества. Не будетъ онъ для меня

радостей... Всѣ будутъ праздновать весело, шумно, въ кругу своихъ родныхъ, знакомыхъ, а я одинъ... совершенно одинъ, и безъ куска хлѣба!... Горько!»...

...«Съ часу на часъ жду новаго непріятнаго посланія отъ Топорнина. Положеніе мое часъ-отъ-часу становится несноснѣе»...

...«Вчера я написалъ записку серебряку, отцу ученика моего; просилъ его, чтобъ онъ доплатилъ мнѣ по обѣщанію за образъ еще 10 р. 50 к. и между прочимъ упомянулъ, что сынъ его другой уже мѣсяцъ у меня учится... Сегодня ученикъ не приходилъ. Эти люди такого сорта,—любятъ, чтобы всѣмъ пользоваться безденежно»...

— «Полежаевъ, кажется, на меня въ претензіи, что я не исполнилъ его просьбы переѣхать къ нимъ. Что же мнѣ дѣлать? И радъ бы, да не могу,—нечѣмъ заплатить за квартиру (12 р. ассигнаціями, т. е. около 4-хъ рублей)...

— «Грѣшныя молитвы мои услышаны Господомъ... Я живу у М. А. Полежаева. Имѣю особую комнату и, словомъ, всѣ удобства!..»

Въ Казани и Шуѣ, по разсказамъ старика, было и того хуже, — приходилось буквально голодать.

Въ этотъ періодъ жизни Николай Ефимовичъ сталъ пробовать свои силы и на литературномъ поприщѣ и въ 1844 году въ «Листкѣ для свѣтскихъ людей» была напечатана его статья: «Уѣздные купцы — любители литературы», но затѣмъ и эти занятія, повидимому, прекратились.

Наконецъ, въ 1860 году художникъ попадаетъ въ Москву. И отъ этого времени, въ дневникѣ художника, сохранились очень характерныя строки въ родѣ слѣдующихъ: «былъ заказчикъ, серебряныхъ дѣлъ мастеръ, и заказалъ рисунокъ за 3 рубля. Теперь на нѣсколько дней могу быть покоенъ».

...«Думалъ сегодня получить работу рублей на 15-ть,—ничего не вышло. Какъ-то расплачусь за квартиру?»...

...«Опять цѣлую недѣлю ни работы, ни копѣйки денегъ»... и т. д. И такъ мѣсяцъ за мѣсяцемъ и годъ за годомъ!

Порой случалась и работа, но такая, что отъ нея художнику было едва ли не тяжелѣе, чѣмъ безъ нея. Интересъ къ картинамъ старыхъ мастеровъ въ то время значительно распространился среди любителей, и антикваріи заказывали копіи съ разныхъ произведеній, затѣмъ покрывали ихъ сапожнымъ лакомъ, коптили и т. п., вообще придавали имъ видъ старыхъ картинъ и продавали за таковыя, подчасъ даже выставляя иниціалы и подписывая имена знаменитыхъ художниковъ.—Конечно, заказчики не объясняли, для чего имъ нужны были эти копіи, но художникъ догадывался, въ чемъ суть, и по цѣлымъ недѣлямъ иногда боролся и отклонялъ выгодный заказъ, пока нужда не брала своего.

Порой являлись заказы и комическаго свойства. То пріѣзжалъ помѣщикъ

и заказывалъ написать видъ своего дома по разсказамъ, и ужасно огорчался, если выходило непохоже. То являлась старая купеческая дѣва, заказывала свой портретъ и отказывалась его брать, если одна щека была меньше видна, чѣмъ другая, или потому, что въ портретѣ en face не была видна золотая гребенка съ камнями, воткнутая въ волоса на затылкѣ. Дѣлались даже и заказы портретовъ съ давно умершихъ родственниковъ, по разсказамъ...

Мало-по-малу, однако, работы у антикваріевъ и реставрація картинъ сводятъ, наконецъ, художника съ любителями живописи, съ нѣсколькими меценатами и въ числѣ ихъ съ графомъ Уваровымъ, который въ то время сильно увлекался живописью и вновь основаннымъ Обществомъ Любителей Художествъ. Николай Ефимовичъ дѣлается членомъ Общества, принимаетъ въ немъ горячее участіе, знакомится со всѣмъ Московскимъ художественнымъ міркомъ того времени и собственная жизнь его становится, наконецъ, свѣтлѣе. Благодаря знакомствамъ, являются новые заказы. Художникъ энергичнѣе принимается за свои собственныя работы и на выставкахъ появляются его картины, на которыя всегда находились покупатели. Благодаря Дм. Петр. Боткину, Рачковъ съѣздилъ съ нимъ нѣсколько разъ за границу, познакомился съ лучшими галлереями и развилъ свой вкусъ, а сближеніе съ К. Т. Солдатенковымъ и др. ввело его въ литературные кружки и сдружило между прочимъ съ покойнымъ Фетомъ, шутливое стихотвореніе котораго я нашелъ послѣ смерти Н. Е. Рачкова заложеннымъ въ одной изъ немногочисленныхъ тетрадей его дневника. Вотъ это стихотвореніе:

Въ странѣ дубовъ и буераковъ,
Въ странѣ сморчковъ и соловьевъ,
И карасей и крупныхъ раковъ,
Тебя привѣтствуемъ Рачковъ!

Чего жъ, оставя пустословье,
Тебѣ отъ сердца пожелать?
Чтобы талантъ твой и здоровье
Сто лѣтъ не двигалися вспять.

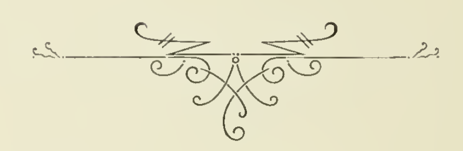
Послѣдніе годы художникъ существовалъ уже безбѣдно, но послѣ его смерти все-таки не только не осталось ничего, но и всѣ расходы похоронъ Общество Любителей Художествъ должно было принять на себя. Осталось, правда, нѣсколько папокъ съ этюдами и двѣ—три картинки, но и ихъ постигла грустная участь. Все пошло съ молотка, продажа производилась въ глухое лѣтнее время и большая часть была продана за безцѣнокъ и даже безъ подписи художника или чьего-либо удостовѣренія, что эти этюды принадлежали его кисти.

Умеръ Николай Ефимовичъ, отъ кровоизліянія въ головной мозгъ, въ

страстную субботу, 12-го апрѣля 1895 года, но и послѣдніе мѣсяцы передъ смертью онъ былъ уже очень слабъ и почти не выходилъ изъ дому.

Московское Общество Любителей Художествъ почтило память художника и постановило повѣсить его портретъ на стѣнахъ помѣщенія Общества, на ряду съ его основателями и главнѣйшими дѣятелями. И, дѣйствительно, Николай Ефимовичъ не мало послужилъ Обществу. Онъ былъ нѣкоторое время его секретаремъ, и его мысли обязано оно основаніемъ вспомогательнаго фонда для вспомоществованія престарѣлымъ художникамъ, ихъ семействамъ и т. п.

Да и до самаго послѣдняго времени художникъ горячо слѣдилъ за жизнью Общества, хотя уже почти не бывалъ на его собраніяхъ и почти не участвовалъ на выставкахъ. Въ бумагахъ покойнаго нашлось, написанное имъ и обращенное къ Комитету Общества, заявленіе, гдѣ художникъ указываетъ Обществу на необходимость слѣдить за требованіями времени, измѣнить свои выставки, устроить свободные классы по живописи и рисованію и т. п. Если бы у Общества было побольше такихъ членовъ, какъ Николай Ефимовичъ, то можно бы навѣрно сказать, что оно давнымъ-давно жило бы гораздо болѣе широкой жизнью и давно объединило бы вокругъ себя нашъ разрозненный Московскій артистическій міровъ *).



*) Рачковъ былъ женатъ, но жена его скоро скончалась. Объ ней Николай Ефимовичъ никогда ничего не говорилъ и переводилъ быстро разговоръ на другія темы, если кто-нибудь объ ней упоминалъ. Въ бумагахъ его тоже свѣдѣній объ его женитьбѣ не нашлось. Дѣтей у Рачкова не было. Похороненъ онъ на Пятницкомъ кладбищѣ, направо, почти у самой ограды.

ГОЛЛАНДСКІЙ ЖАНРЪ ВЪ XVII СТОЛѢТІИ,

статья А. А. СОМОВА.

I. ЯНЪ СТЭНЪ.

Разъ путешественникъ по Европѣ—будь онъ лицо, образованное въ художественномъ отношеніи, или просто обыкновенный туристъ, не ставящій себѣ никакой опредѣленной цѣли и интересующійся всѣмъ понемногу, т. е. осматривающій съ равнымъ интересомъ все, что̀ отмѣчено какъ достойное обозрѣнія въ путеводителяхъ по странамъ, имъ объѣзжаемымъ, — посѣщаетъ картинныя галлереи, которыми такъ богатъ Западъ, онъ не можетъ, при осмотрѣ отдѣловъ нидерландской школы живописи, не обратить вниманія на произведенія одного художника и не увлечься жизненною правдою, тѣмъ симпатичнымъ отношеніемъ къ изображаемому, какимъ они отмѣчены, а затѣмъ, встрѣчая работы того же мастера на стѣнахъ другихъ музеевъ, не привѣтствовать его, какъ стараго, милаго знакомаго, умѣющаго занять и повеселить поверхностнаго обозрѣвателя, или поразить рѣзкими и глубокими особенностями своего творчества—лицъ, питающихъ настоящій интересъ къ искусству. Художникъ этотъ — веселый, добродушный Янъ Стэнъ, одинъ изъ наиболѣе блестящихъ представителей голландскаго жанра. Выяснить, сколько можно, значеніе этого оригинальнаго живописца, охарактеризовать его личность и произведенія и разсказать съ возможною полнотою факты его короткой, но богатой приключеніями жизни,—будетъ цѣлью настоящаго очерка.

Но никакое явленіе, какъ въ политической исторіи человѣчества, такъ и въ бытовой, не можетъ быть въ достаточной степени разъяснено и понято, при разсмотрѣніи его въ отдѣльности,—внѣ зависимости отъ тѣхъ

Les genristes hollandais au XVII-e s.: I. Jan Steen, par A. A. Somoff.

условій, которыя его создали или оказали на него ближайшее вліяніе, а потому намъ придется, прежде чѣмъ приступить къ главной темѣ нашего этюда, обратиться къ бѣглому обзору исторіи страны и къ выясненію характера той школы живописи, къ которой принадлежитъ Янъ Стэнъ. Когда выяснится, въ силу какихъ именно причинъ голландское искусство приняло свои характерныя формы и получило то направленіе, какое красною нитью проходитъ въ немъ почти до нашихъ дней,—не трудно будетъ оцѣнить и представителя этого искусства, въ произведеніяхъ котораго, можно сказать, свойства и особенности этого направленія выразились столь ярко и рельефно.

I.

Мы не станемъ касаться ни климатическихъ условій Нидерландовъ, ни племенныхъ особенностей Голландскаго народа, имѣвшихъ, конечно, мощное вліяніе на его міровоззрѣніе. Это отвлекло бы насъ слишкомъ далеко отъ основной темы, да притомъ наши читатели могутъ ознакомиться съ этимъ предметомъ по имѣющимся и на русскомъ языкѣ, блестящимъ по остроумію и мѣткости характеристикъ, лекціямъ Тэна *). Скажемъ только, что страна, почти вся, путемъ долгихъ и непрестанныхъ трудовъ отвоеванная у моря, отличающаяся сырымъ, туманнымъ климатомъ и, благодаря ровной, безъ всякихъ возвышенностей, почвѣ, не представляющая картинъ, которыя могли бы привлечь зрителя грандіозностью эффектовъ, — не была въ состояніи развить въ Голландцахъ любви и поклоненія абсолютной красотѣ, какъ то замѣчается у южныхъ народовъ. Равнымъ образомъ, въ Голландіи не могъ возникнуть и отличительный на югѣ культъ красоты человѣческаго тѣла, т. к. дѣйствительность не давала къ тому никакого повода. Выросшій въ постоянной борьбѣ за существованіе, въ вѣчныхъ заботахъ о завтрашнемъ днѣ, трудолюбивый нидерландецъ не могъ развиться въ исполненнаго красоты формъ и граціи человѣка, какимъ является итальянецъ, родившійся подъ вѣчно голубымъ небомъ, въ странѣ, гдѣ самый малый трудъ можетъ вполнѣ обезпечить безбѣдное существованіе каждаго. Постоянная работа, пребываніе во влажномъ, почти безсолнечномъ климатѣ, сдѣлали внѣшній видъ нидерландца далекимъ отъ идеаловъ, завѣщанныхъ намъ классическою древностью и воспринятыхъ южными школами художниковъ. Всѣ эти причины, вмѣстѣ взятыя, дали нидерландскому искусству совершенно отличное отъ всѣхъ прочихъ направленіе, и какъ бы заставили его, съ одной стороны, не выходить изъ предѣловъ окружающаго обыденнаго міра, а съ другой—украшать и идеализировать этотъ міръ внутреннимъ содержаніемъ и, въ то же время, разнообразить художественную передачу монотонной и незамыслова-

*) «Чтенія объ искусствѣ», пять курсовъ лекцій, перев. А. П. Чудинова, Москва 1874 г.

той дѣйствительности—сильными эффектами свѣта и тѣни. Такимъ образомъ, нидерландецъ, по самому существу своему, долженъ былъ сдѣлаться реалистомъ, и въ этой области достичь той высоты, какой не достигалъ еще въ ней ни одинъ другой народъ.

Развившееся, вслѣдствіе указанныхъ причинъ, реалистическое направленіе искусства въ Нидерландахъ еще болѣе укрѣпилось, вошло въ плоть тамошнихъ жителей, благодаря условіямъ чисто внѣшняго свойства, заставившимъ Голландцевъ, съ одной стороны, любить свой обыденный, порою прозаическій быть, и лишившихъ ихъ съ другой — повода работать въ сферѣ чуждаго имъ идеализма. Этими условіями, способствовавшими обособленію голландскаго искусства въ рѣзко отличныя отъ другихъ странъ формы, были: революція и образованіе республики — съ одной стороны и реформація — съ другой.

Какъ извѣстно, Нидерланды, входившіе первоначально въ составъ Бургундскаго герцогства, послѣ смерти Карла Смѣлаго перешли къ Габсбургскому дому, а затѣмъ, когда по смерти Карла V домъ этотъ лишился императорской короны, присоединились, какъ наслѣдственный ленъ Филиппа II, къ Испаніи. Католическая пропаганда и религіозный фанатизмъ этого короля, неудачное управленіе провинціями Маргариты Пармской повели къ борьбѣ, длившейся почти 15 лѣтъ (1565—1579), очень ожесточенной, стоившей обѣимъ сторонамъ тяжкихъ жертвъ. Эта борьба привела, наконецъ, къ обособленію сѣверной части Нидерландовъ въ независимое государство и, такимъ образомъ, раздѣлила страну на двѣ части: Голландію, заселенную германскими племенами, и Брабантъ и Фландрію (Бельгію *), племенной составъ которыхъ, благодаря примѣси романской расы,—не былъ вполнѣ чистъ. Съ этого времени искусство въ обѣихъ частяхъ стало преслѣдовать различныя цѣли и, съ начала 17-го столѣтія, историку приходится имѣть дѣло не съ однимъ, общимъ для южной и сѣверной части Нидерландовъ, искусствомъ, а съ двумя—Голландскою и Фламандскою школами. Бельгія, оставшаяся сначала въ зависимости отъ Испаніи, не пошла и въ религіозномъ отношеніи въ разрѣзъ со своею повелительницею. Поэтому, то̀ направленіе, которое царило въ нидерландскомъ искусствѣ до эпохи войны за освобожденіе, осталось на югѣ неизмѣннымъ; даже болѣе того, благодаря возникновенію здѣсь съ 1599 г. особой монархіи **), во вновь образовавшейся странѣ явилась потребность въ придворной живописи, въ картинахъ декоративнаго, парадного

*) Подъ этимъ именемъ южная провинція Нидерландовъ слыветъ лишь со временъ первой французской революціи.

**) Филиппъ II, желая удержать за собою южные Нидерланды, передалъ въ 1599 г. этотъ край въ управленіе эрцгерцогской четѣ Альбрехта и Изабеллы.

характера, съ символическимъ или историческимъ содержанiемъ. Создавая произведенiя такого рода, художникъ былъ вынужденъ заимствовать формы для воплощенiя абстрактныхъ идей, вызываемыхъ подобными темами,—изъ сказанiй древняго мiра. Этимъ путемъ объясняется появленiе многочисленныхъ произведенiй Фламандской школы, трактующихъ миѳологическiя сцены или воспроизводящихъ въ аллегорическихъ формахъ тѣ или другiя отвлеченныя мысли и представленiя. Этому идеалистическому направленiю въ искусствѣ немало способствовалъ также и господствовавшiй въ южной части католицизмъ, вообще покровительствовавшiй религiозной живописи и въ то же время придававшiй ей торжественный, парадный характеръ. Совсѣмъ иное наблюдается на сѣверѣ Нидерландовъ. Жестокая борьба за независимость, борьба, въ которой принималъ участiе весь народъ, пришла къ концу: въ 1609 г. Испанiя отказалась отъ власти надъ Голландiей, и тамъ возникла демократическая республика, исполненная уваженiя къ свободѣ личности, не признававшая никакой аристократiи по происхожденiю и цѣнившая людей лишь по ихъ личнымъ и политическимъ доблестямъ. Подъемъ духа и народная гордость отразились во всѣхъ сферахъ народной жизни. Возникла обширная торговля, захватившая почти весь мiръ, развились промышленность и др. отрасли народной дѣятельности, и уже въ первыхъ десятилѣтiяхъ 17 вѣка Голландiя представляла изъ себя независимую отъ всѣхъ чужеземныхъ влiянiй страну, богатую, дѣятельную, а главное—гордую своею побѣдою надъ Испанiей, побѣдою, доставившею ей ореолъ славы и выдвинувшею ее на одно изъ первыхъ мѣстъ на политическомъ горизонтѣ Европы. Вмѣстѣ съ тѣмъ, свобода личности и связанная съ нею свобода совѣсти и вѣры имѣли послѣдствiемъ то, что Голландцы, какъ и вообще всѣ сѣверо-германскiя народности, склонные къ реформацiи церкви, почти всѣ поголовно сдѣлались протестантами.

Проявившееся направленiе во внѣшней и въ духовной жизни Голландцевъ не могло не отразиться на ихъ художественномъ творчествѣ. Чуждые всякой помпы, отрѣшенные отъ суетности придворной жизни, они не имѣли повода въ произведенiяхъ искусства служить несвойственнымъ для нихъ идеаламъ. Поэтому въ ихъ созданiяхъ мы замѣчаемъ полное отсутствiе миѳологiи, въ тѣхъ условныхъ, символическихъ формахъ, въ какихъ она фигурируетъ у другихъ народовъ той эпохи; по той же причинѣ мы не видимъ у Голландцевъ и картинъ, подобныхъ написанному Рубенсомъ парадному циклу сценъ изъ исторiи Марiи Медичи. Съ другой стороны, воцарившiйся въ Голландiи протестантизмъ вытѣснилъ изъ религiознаго культа всю обрядность и, отмѣнивъ поклоненiе иконамъ, отвлекъ художниковъ отъ религiозной живописи. Зато перерожденная революцiею и реформацiею Голландiя должна была искать въ сферѣ художественной дѣятель-

ности новыхъ путей, а такъ какъ искусство всегда и вездѣ есть вѣрное зеркало духовныхъ стремленій данной эпохи и стоитъ въ тѣсной связи съ настроеніемъ каждаго поколѣнія, то заранѣе можно было предугадать, какою дорогою будетъ идти художество въ обновленной столь глубокими потрясеніями странѣ, и какія темы оно будетъ воспроизводить. Этимъ путемъ, какъ и слѣдовало ожидать, было развитіе здороваго реализма, а новыми темами—во-первыхъ, народъ во всѣхъ проявленіяхъ его быта, отъ жизни высшихъ классовъ до разгульной толпы въ послѣднемъ притонѣ, и во-вторыхъ—природа, среди которой голландецъ жилъ и гдѣ онъ, изъ угнетенной Испанской провинціи, возвелъ свою страну въ богатое самостоятельное государство. Кромѣ этихъ двухъ областей—народнаго жанра и ландшафта, въ которыхъ преимущественно вращалось художественное творчество Голландцевъ,—мы встрѣчаемся еще съ однимъ родомъ живописи, какъ и первые два, получившимъ въ Голландіи совсѣмъ народный характеръ. Мы разумѣемъ портретную живопись, которая ни въ какое другое время, ни въ какой другой странѣ, не достигала такого распространенія, не носила такихъ глубоко національныхъ чертъ, какъ въ Голландіи.

II.

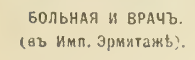
Художникъ, жизнь и произведенія котораго мы избрали темою настоящаго очерка, былъ представителемъ именно перваго изъ поименованныхъ родовъ живописи—народнаго жанра, представителемъ въ высшей степени характернымъ и тѣмъ болѣе интереснымъ, что въ его картинахъ мы встрѣчаемся съ самыми различными сферами современнаго ему Голландскаго общества. Правда, это общество, въ истолкованіи Яна Стэна, или веселится, или же ощущаетъ непріятныя послѣдствія своего веселья, но за то мы встрѣчаемъ въ его картинахъ и даму средняго круга, больную отъ послѣдствій своей любви къ жизни, и семейную веселую пирушку, и, наконецъ, грязный притонъ, въ которомъ гуляка оставляетъ не только свой кошелекъ, но и здравый смыслъ.

До 1856 года, когда появилось обстоятельное сочиненіе Вестргэне *) о Стэнѣ, біографія этого живописца была покрыта непроницаемымъ туманомъ лжи, неправды и мало вѣроятныхъ анекдотовъ.

Первымъ изъ біографовъ Стэна, наговорившимъ про него невѣроятное количество нелѣпыхъ сплетенъ и розсказней, былъ Гоубракенъ, родившійся въ 1660 г., т. е. еще въ то время, когда, какъ мы увидимъ дальше, жилъ и работалъ нашъ художникъ. Въ своемъ сочиненіи «Великое зрѣлище нидер-

*) «Jan Steen. Etude sur l'art en Hollande» par T. Westrheene. La Haye 1856.





БОЛЬНАЯ И ВРАЧЪ.
(въ Имп. Эрмитажѣ).

UИE MALADE ET UN MÉDECIN.
(Ermitage Impérial).



БОЛЬНОЙ СТАРИКЪ.

UN VIEILLARD MALADE.

ландскихъ живописцевъ» *), изданномъ въ Амстердамѣ въ 1718 г., Гоубракенъ, не лишенный извѣстнаго художественнаго чутья и критическихъ способностей, выдается, однако, настолько сильною тенденціозностью, что, для подтвержденія своихъ предвзятыхъ взглядовъ, не стѣсняется извращать факты, даже въ прямой ущербъ ихъ правдоподобію. Хотя позднѣйшіе историки искусства и принуждены были черпать свѣдѣнія объ Янѣ Стэнѣ изъ этого мутнаго источника, какъ наиболѣе близкаго по времени къ эпохѣ, въ которую жилъ художникъ, тѣмъ не менѣе имъ приходилось относиться къ сообщаемымъ имъ фактамъ съ большою осторожностью и критически провѣрять каждую фразу этого писателя.

Дальнѣйшую путаницу въ біографію Стэна внесъ бездарный подражатель Гоубракена, нѣкій Кампо Вейерманъ, родившійся въ 1679 г. и издавшій въ 1729 г. біографіи нидерландскихъ художниковъ **) Сочиненіе это не что̀ иное, какъ плагіатъ Гоубракена, и притомъ весьма дурного тона, уснащенный новыми измышленными фактами исключительно въ видахъ того, чтобы меньше походить на книгу своего прототипа. Если этотъ послѣдній, отдавая справедливость художественному творчеству Стэна, искажаетъ факты его жизни, если онъ и налагаетъ слишкомъ густыя краски на нравственную личность художника, то Вейерманъ не стѣсняется уже ничѣмъ: въ его изображеніи, Стэнъ—грязный забулдыга, бездѣльникъ, проводящій дни и ночи въ трактирахъ и притонахъ, и притомъ человѣкъ очень незначительнаго таланта. Можно себѣ представить, во что̀ превратилась біографія Стэна въ такихъ хорошихъ рукахъ! Мы не будемъ вдаваться въ большія подробности, но передадимъ въ краткихъ словахъ сущность разсказовъ Гоубракена и Вейермана.

У перваго изъ этихъ авторовъ біографія Стэна начинается съ сентенціи: «картины Стэна были похожи на его жизнь, его жизнь похожа на его картины»; затѣмъ, ни слова не говоря ни объ обстоятельствахъ рожденія художника, ни объ условіяхъ, въ которыхъ онъ росъ и воспитывался, Гоубракенъ прямо переходитъ къ пикантному анекдоту о женитьбѣ Стэна. Онъ разсказываетъ, какъ Стэнъ поступилъ въ ученики къ жившему въ Гаагѣ живописцу ванъ-Гойену, близко съ нимъ сошелся и, веселясь по трактирамъ со своимъ учителемъ, въ то же время не оставлялъ безъ вниманія и его молоденькой дочери, Маргариты. Это вниманіе окончилось тѣмъ, что въ одинъ прекрасный вечеръ, сидя съ ванъ-Гойеномъ за кружкой пива, Стэнъ принужденъ былъ сообщить своему наставнику и собутыльнику, что его, отъ природы флегма-

*) «Groote Schouwburg der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen».

**) «Levensbeschrijvingen der Nederlandsche kunstschilders en kunstschilderessen», door Jacob Campo Weyerman. Haag 1729.



КРЕСТЬЯНСКАЯ СВАДЬБА. UN MARIAGE DE VILLAGE.

тичная, дочка не отличалась холодностью въ любви къ нему и что послѣдствія этой любви настолько ясны, что онъ имѣетъ честь просить руки молодой дѣвушки. Ванъ-Гойенъ, конечно, согласился, и Янъ Стэнъ, послѣ переговоровъ со своими родителями, сдѣлался семейнымъ человѣкомъ. Живописецъ Стэнъ переселился тогда въ Дельфтъ, гдѣ отецъ его, Гавикъ Стэнъ, отдалъ ему въ распоряженіе пивоварню. Но молодые супруги оказались плохими хозяевами: онъ былъ безпеченъ, она — лѣнива. Поэтому и дѣла пивоварни пошли очень плохо. Стэны не вели приходо-расходной книги, забывали записывать долги. Однако, несмотря на убытки, которые все росли и росли, веселое настроеніе духа супруговъ нисколько не уменьшалось; шутки и смѣхъ наполняли ихъ домъ. Въ концѣ концовъ, пивоварню пришлось бросить. Стэнъ обращается послѣ того къ живописи и создаетъ свою первую картину, изображающую его семейное счастіе: въ комнатѣ полнѣйшій безпорядокъ, собака вылизываетъ блюдо, кошка наслаждается кускомъ сала, грязныя и оборванныя дѣти ползаютъ по полу, въ то время, какъ хозяйка дома бла-

годушествуетъ въ покойномъ креслѣ, а ея супругъ потягиваетъ вино изъ бокала. Затѣмъ Янъ Стэнъ открываетъ корчму, но и тутъ дѣло идетъ не лучше, чѣмъ въ пивоварнѣ. Въ корчмѣ собираются его друзья,—конечно, денегъ за выпитое не платятъ, да и самъ хозяинъ не отказывается помогать гостямъ опустошать боченокъ за боченкомъ. Если все вино выпито, кабачекъ закрываютъ и снимаютъ вывѣску, Стэнъ берется за кисть, написанная картина сбывается виноторговцу въ обмѣнъ на новый боченокъ вина, а тамъ снова появляется на домѣ вывѣска, и веселье и шутки въ корчмѣ льются широкой рѣкою. О беззаботномъ и безпутномъ поведенiи Стэна въ эту эпоху жизни Гоубракенъ говоритъ еще въ бiографiи другого художника, Франса Мириса Старшаго. Изъ нея мы узнаемъ, что послѣднiй, будучи соотечественникомъ и сверстникомъ Стэна, очень часто посѣщалъ его кабачекъ; при этомъ въ тѣ дни, когда Стэну приходилось по указанной выше причинѣ запирать свою лавочку, Мирисъ увлекалъ его въ другiе притоны, гдѣ они и угощались до положенiя ризъ. Въ одинъ прекрасный вечеръ друзья дошли, будто бы, до такого состоянiя, что одинъ изъ нихъ, Мирисъ, возвращаясь домой, провалился въ клоаку, гдѣ бы и погибъ, если бы своевременно къ нему не явился на помощь какой-то сапожникъ, сидѣвшiй, несмотря на позднiй часъ времени, за работой. Когда Янъ Стэнъ овдовѣлъ, дѣла пошли еще хуже, т. к. вдовцу приходилось и заработывать деньги, и возиться съ шестью дѣтьми. Къ этой порѣ жизни Стэна Гоубракенъ относитъ слѣдующiй возмутительный анекдотъ. Стэнъ слышалъ отъ кого-то, что если поѣсть въ большомъ количествѣ жареныхъ селедокъ, то можно заболѣть и даже умереть отъ чумы; чтобы испытать, насколько это вѣрно, а втайнѣ мечтая освободиться отъ лишнихъ ртовъ, Стэнъ покупаетъ цѣлый боченокъ такихъ селедокъ, и онѣ уничтожаются молодыми Стэнами въ два-три дня, но, однако, всѣ остаются здоровы, а Стэнъ хохочетъ и глумится надъ дуракомъ, сообщившимъ ему такую нелѣпость. Наконецъ, Стэнъ вступаетъ во второй бракъ съ Маритьенъ Геркюленсъ, торговкою бараниной на рынкѣ. Отъ нея у него родятся еще двое дѣтей, изъ которыхъ Диркъ дѣлается впослѣдствiи весьма искуснымъ и извѣстнымъ рѣзчикомъ на деревѣ. По разсказу Гоубракена, Стэнъ умеръ въ 1678 году.

Дополнимъ теперь эту анекдотическую бiографiю подробностями, которыя сообщаетъ намъ второй изъ жизнеописателей Стэна, Вейерманъ. По его разсказу, Стэнъ родился въ 1636 г., въ Лейденѣ, гдѣ у его отца былъ пивоваренный заводъ. Замѣтивъ художественныя способности своего сына, Гавикъ Стэнъ самъ отправилъ его учиться живописи къ Кнупферу *),

*) Кнупферъ, родомъ изъ Лейпцига, былъ ученикъ Блумарта и впослѣдствiи жилъ въ Утрехтѣ.

отъ котораго тотъ перешелъ впослѣдствіи къ Адріану ванъ-Остаде, а отъ этого послѣдняго — къ ванъ-Гойену, якобы для того, чтобы выучиться писать пейзажи, въ дѣйствительности же ради дочери этого художника, Маргариты. Повторяя разсказъ Гоубракена объ обстоятельствахъ женитьбы на послѣдней, Вейерманъ дополняетъ его подробностью, интересною въ томъ отношеніи, что ею опредѣляется степень достаточности родителей художника. А именно онъ сообщаетъ, что Гавикъ Стэнъ выдалъ своему сыну на устройство пивоварни и первоначальное обзаведеніе 10.000 гульденовъ, и что такую же сумму Стэнъ получилъ отъ отца позднѣе, послѣ своего перваго разоренія. О времени содержанія Стэномъ кабачка Вейерманъ разсказываетъ, что самъ художникъ написалъ для этого заведенія вывѣску, на которой былъ изображенъ миръ съ пальмовою вѣтвью въ рукахъ. Наиболѣе частыми посѣтителями Стэна въ ту пору были художники: фигурирующій у Гоубракена Франсъ Мирисъ, Ари де Войсъ, Квирингъ, Брекеленкамъ и Янъ Ливенсъ. Безпутное поведеніе этой компаніи не имѣло никакихъ границъ. О беззаботности художника Вейерманъ сообщаетъ, что домъ его никогда не запирался, и въ одно прекрасное утро Стэнъ, проснувшись, не нашелъ своего платья, а т. к. обворованными оказались всѣ члены его семьи, то одному изъ мальчиковъ пришлось въ костюмѣ Адама выбѣжать на улицу и просить помощи у сосѣдей. По разсказу Вейермана, Стэнъ умеръ въ 1689 г., т. е. на 11 лѣтъ позже, чѣмъ у Гоубракена.

III.

Мы передали свѣдѣнія о жизни Яна Стэна въ томъ видѣ, въ какомъ ихъ сообщаютъ первые біографы этого художника. Постараемся теперь разобрать ихъ критически и выяснить тѣ факты, которые должны быть признаны несомнѣнными. Историку Вестргэнс, путемъ архивныхъ разысканій, удалось установить, что дѣдъ и отецъ художника были пивовары и проживали въ Лейденѣ. Изъ нихъ послѣдній, Гавикъ Стэнъ, родившійся въ 1602 г., вступилъ въ 1625 г. въ бракъ съ нѣкоею Елисаветою Капитейнсъ. Путемъ сопоставленія этой послѣдней даты съ 1649 годомъ, т. е. документально установленнымъ временемъ женитьбы Яна, можно приблизительно опредѣлить и годъ рожденія нашего художника. По всей вѣроятности, это былъ — 1626 годъ, а не 1636-й, какъ полагаетъ Вейерманъ. Изъ метрической записи о бракосочетаніи Яна Стэна, совершенномъ въ ратушѣ, можно заключить, что онъ принадлежалъ къ католическому вѣроисповѣданію; то же самое подтверждаетъ и метрическая книга одной изъ католическихъ церквей Лейдена, въ которую внесены, какъ самъ Янъ, такъ и многіе другіе представители того же семейства. Весьма возможно, что первымъ учителемъ Яна, дѣйстви-

тельно, былъ Николаусъ Кнупферъ; по крайней мѣрѣ, нѣтъ никакихъ фактическихъ основаній опровергать это предположеніе. Что же касается дальнѣйшихъ его занятій живописью, то они происходили въ Гарлемѣ, а такъ какъ первыя произведенія художника, по композиціи и по манерѣ письма, близко стоятъ къ школѣ Франса Гальса, то съ большою вѣроятностью можно предположить, что въ этомъ городѣ Стэнъ находился подъ сильнымъ вліяніемъ младшаго брата послѣдняго—Дирка Гальса *). Второй художникъ, подъ вліяніе котораго подпалъ въ Гарлемѣ Стэнъ, былъ Адріанъ ванъ-Остаде. Предположеніе нѣкоторыхъ историковъ искусства **), что Стэнъ былъ ученикомъ Броувера, сюжеты котораго весьма схожи съ его темами, падаетъ само собою, если принять во вниманіе, что названный художникъ умеръ въ 1638 г., т. е. въ то время, когда Стэнъ едва достигъ 12-ти лѣтъ. Проживъ нѣкоторое время въ Лейденѣ, гдѣ былъ въ 1648 г. принятъ въ гильдію живописцевъ, Стэнъ переѣхалъ въ Гагу и поступилъ тамъ въ мастерскую Я. ванъ-Гойена, что, между прочимъ, подтверждается, какъ женитьбою его на Маргаритѣ в.-Гойенъ, такъ и нахожденіемъ на нѣкоторыхъ пейзажахъ в.-Гойена фигуръ, написанныхъ несомнѣнно рукою Стэна, а также и сильнымъ напоминаніемъ ландшафтныхъ фоновъ, насколько таковые фигурируютъ въ картинахъ послѣдняго,—именно пейзажныхъ мотивовъ в.-Гойена. Въ 1653 г., продолжая проживать въ Гагѣ, Стэнъ снялъ въ аренду въ Дельфтѣ пивоварню, дѣла которой при новомъ хозяинѣ пошли очень дурно; по крайней мѣрѣ извѣстно, что въ 1657 году въ Дельфтъ пріѣзжалъ Гавикъ Стэнъ, съ цѣлью распутать дѣла своего сына. Почему Стэнъ, будучи по призванію и по образованію живописцемъ, обратился къ промыслу, которымъ занимались его дѣдъ и отецъ, объясняется тѣмъ, что художественный трудъ въ 17-мъ ст. оплачивался вообще плохо, а тѣмъ болѣе трудъ начинающаго и малоизвѣстнаго художника, какимъ былъ Стэнъ въ 1650-хъ гг. По отрывочнымъ свѣдѣніямъ объ этой порѣ его жизни можно заключить, что пивоварное дѣло не удовлетворяло художника, что временами онъ бросалъ это занятіе и, сдавая свою пивоварню въ аренду, всецѣло посвящалъ себя художественной дѣятельности. Во второй половинѣ 1650-хъ годовъ Я. Стэнъ проживалъ въ Лейденѣ, послѣ чего въ 1661 г. переселился въ Гарлемъ, сдѣлавшійся ареною самой блестящей дѣятельности художника, но въ то же время видѣвшій его и въ тяжелой нуждѣ. Дѣло въ томъ, что, неизвѣстно по какимъ причинамъ, онъ впалъ въ большіе долги и, будучи обязанъ платить своимъ кредиторамъ высокіе проценты, сбывалъ свои картины за безцѣнокъ: такъ, напр., занявъ однажды нѣкоторую сумму на проценты, кото-

*) См. Bode: «Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei». Брауншвейгъ, 1883.

**) Фіорилло, Вагнеръ и Иммерзеель.

рые составляли всего 27 гульденовъ въ годъ, онъ, взамѣнъ уплаты этихъ денегъ, обязался написать три портрета. Въ маѣ 1669 г., когда умерла первая жена Стэна, у него хватило денегъ лишь на ея похороны: за ея лѣченіе и за лекарства онъ остался долженъ 10 гульденовъ. Въ томъ же 1669 г. скончался отецъ Стэна, и вскорѣ послѣ этого нашъ художникъ окончательно переселился къ себѣ на родину, въ Лейденъ, гдѣ, въ ноябрѣ 1672 г., получилъ разрѣшеніе открыть корчму. Въ то же время онъ продолжалъ заниматься и живописью, числясь въ мѣстной гильдіи живописцевъ. Во второй бракъ, со вдовою книгопродавца и типографщика Маріею Геркюленсъ, рожденною Эгмонтъ, онъ вступилъ въ апрѣлѣ 1673 года. Умеръ Стэнъ въ февралѣ 1679 г., 53-хъ лѣтъ отъ роду, оставивъ своимъ наслѣдникамъ доставшійся ему отъ отца домъ въ Дельфтѣ.

IV.

Біографу историческаго лица, если онъ обладаетъ неопровержимыми документами, касающимися личности, о которой пишетъ, не трудно развѣять легенду, почти во всѣхъ случаяхъ извращающую внѣшнія обстоятельства жизни общественнаго дѣятеля. Такому біографу легко опровергнуть невѣрныя даты о рожденіи и смерти его героя, опредѣлить вліяніе, подъ которымъ онъ развивался и работалъ, и наконецъ, путемъ болѣе или менѣе остроумныхъ сопоставленій, установить такіе факты его жизни, которые хотя и не могутъ быть доказаны документами, но однако вытекаютъ изъ другихъ данныхъ, достовѣрность которыхъ не подвержена никакимъ сомнѣніямъ. Совсѣмъ иначе обстоитъ дѣло по отношенію къ тѣмъ сторонамъ личности общественнаго дѣятеля, о которыхъ позднѣйшія поколѣнія могутъ знать лишь отъ его современниковъ и свѣдѣній о которыхъ нельзя найти ни въ какихъ архивахъ. Подъ этими, не поддающимися точному анализу, сторонами мы разумѣемъ: характеръ историческаго лица, его образъ жизни, его нравственныя качества и т. п. Для установленія истины въ этомъ отношеніи и для устраненія густо и грубо наложенныхъ легендою красокъ, историку приходится довольствоваться лишь косвенными и порою даже мало убѣдительными доказательствами.

Сказанное нами можетъ быть всецѣло примѣнено и къ біографіи Яна Стэна. Вестргэне и другимъ архивистамъ удалось внести значительныя поправки въ жизнеописаніе нашего художника, составленное первыми его біографами; имъ удалось, путемъ архивныхъ изслѣдованій, точно опредѣлить время его рожденія, провѣрить другіе факты его внѣшней жизни и установить художественныя вліянія, которымъ онъ подвергался. Для опроверженія же передаваемыхъ Гоубракеномъ и Вейерманомъ разсказовъ, характеризующихъ Стэна, какъ человѣка, или преданій объ его непомѣрномъ, до потери образа

человѣческаго, пьянствѣ, объ его крайнемъ легкомысліи, отъ послѣдствій котораго, будто бы, страдалъ не только самъ художникъ, но и его семья,— намъ приходится обратиться къ доказательствамъ иного рода, а именно къ выясненію, изъ какого источника могли черпать свои разсказы старинные біографы Стэна и на сколько достовѣренъ этотъ источникъ, а затѣмъ къ убѣжденію, находитъ ли рисуемый ими образъ жизни художника подтвержденіе въ качествахъ его произведеній? Прежде всего напрашивается вопросъ: откуда заимствовали Гоубракенъ и Вейерманъ свои подробные и, какъ казалось бы, проникнутые мѣстнымъ колоритомъ разсказы о времяпрепровожденіи Стэна? Всѣ эти разсказы могли бы заслуживать нѣкотораго довѣрія, если бы исходили отъ лица, находившагося съ Яномъ Стэномъ въ постоянномъ и тѣсномъ общеніи, или, по крайней мѣрѣ, отъ человѣка, жившаго съ художникомъ въ одномъ и томъ же городѣ и въ одну эпоху, а потому, хотя бы по наслышкѣ, знакомаго съ нимъ, какъ съ нравственною личностью. Между тѣмъ о личномъ знакомствѣ со Стэномъ перваго изъ его біографовъ, Гоубракена, кстати сказать, достигшаго всего лишь 19-ти лѣтъ въ годъ смерти художника, нигдѣ, въ сочиненіяхъ этого писателя, не упоминается, да къ тому же такое личное знакомство между ними тѣмъ менѣе можетъ быть допущено, что мы не имѣемъ никакихъ указаній на то, чтобы Гоубракенъ когда-либо проживалъ въ Дельфтѣ, гдѣ провелъ свои послѣдніе годы и умеръ нашъ художникъ. Еще въ меньшей степени, чѣмъ Гоубракенъ, можетъ быть признанъ достовѣрнымъ Вейерманъ, родившійся въ годъ смерти Стэна и уже, вслѣдствіе одного этого обстоятельства, во всѣхъ отношеніяхъ далекій отъ художника. Впрочемъ, и помимо этого, самый характеръ сочиненія автора біографій голландскихъ художниковъ, почти цѣликомъ заимствовавшаго все у Гоубракена, исключаетъ возможность придавать сообщаемымъ имъ розсказнямъ хотя бы малѣйшую вѣру. Изъ этого ясно, что, кромѣ отдаленныхъ слуховъ о веселой и беззаботной жизни Стэна и случайно дошедшихъ до Гоубракена и Вейермана анекдотовъ объ его увлеченіи виномъ и шутками, писатели эти едва ли обладали какимъ-нибудь достовѣрнымъ фактическимъ матеріаломъ. Съ другой стороны, трудно предположить, чтобы эти біографы, для уснащенія своихъ сочиненій пикантными и смѣшными анекдотами, рѣшились прямо, безъ всякаго повода, заняться измышленіемъ, порою прямо невѣроятныхъ, сплетенъ. Этимъ поводомъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, основаніемъ къ созданію легенды о Стэнѣ, по нашему мнѣнію, послужили сами произведенія художника—веселыя, проникнутыя глубокимъ юморомъ и порою довольно рискованныя по своимъ сюжетамъ. Видя на картинахъ кабацкую сцену, изображеніе домашняго неустройства или, наконецъ, гульбу пьяницъ въ притонѣ разврата, біографы, незнакомые съ дѣйствительными фактами жизни живописца, отнесли къ нему все то̀, что̀ замѣтили въ его произведеніяхъ;

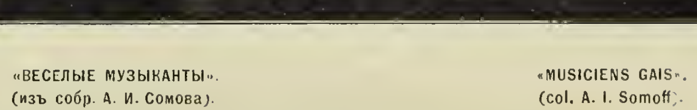


«ГУЛЯКИ».
(изъ Имп. Эрмитажа).

«BUVEURS».
(Ermitage Impérial).



«ВЕСЕЛЫЕ МУЗЫКАНТЫ».
(изъ собр. А. И. Сомова).



«MUSICIENS GAIS».
(col. A. I. Somoff).

отсюда, въ ихъ передачѣ, Стэнъ является легкомысленнымъ человѣкомъ, безпробуднымъ гулякой и развратникомъ. Характеризовать нашего художника такими эпитетами и иллюстрировать его будто бы безобразное поведенiе грубо измышленными анекдотами—Гоубракену и Вейерману было тѣмъ болѣе легко, что Стэнъ весьма часто изображалъ себя на своихъ картинахъ, если не главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, то участникомъ веселыхъ попоекъ *). Едва ли, однако, стоитъ доказывать, что представлять себя на картинахъ, сюжеты которыхъ не отличаются строгою моралью, не значитъ еще нарушать эту мораль и въ дѣйствительной жизни.

V.

Мы только что сказали, изъ какихъ источниковъ могли составиться и перейти къ позднѣйшимъ поколѣнiямъ преданiя о безпутствѣ Яна Стэна, и, какъ кажется, наши читатели могли убѣдиться, что едва ли эти источники настолько чисты, чтобы представлялась возможность, на основанiи ихъ однихъ, безповоротно составить себѣ представленiе о Стэнѣ, какъ о человѣкѣ. Теперь намъ слѣдуетъ обсудить: соотвѣтствуетъ ли образъ художника, созданный Гоубракеномъ и Вейерманомъ, тому представленiю, которое возникаетъ о Стэнѣ при разсмотрѣнiи самыхъ произведенiй художника,—другими словами, даютъ ли эти произведенiя хотя бы малѣйшiй поводъ предполагать въ ихъ творцѣ личность, погрязшую въ пьянствѣ и безпутствѣ.

Всѣмъ извѣстно, какiя неизгладимыя черты кладетъ пагубная привычка пьянства на талантъ художника, какъ этотъ порокъ не только ослабляетъ его творческую силу, но порою и окончательно уничтожаетъ всякую искру дарованiя. Влiянiе алкоголя на художественную дѣятельность выражается въ постепенномъ угасанiи творческой мысли и въ ослабленiи техническихъ прiемовъ. Талантъ художника, одержимаго этою слабостью, по мѣрѣ ея укорененiя, замѣтно падаетъ, и порою въ произведенiяхъ, написанныхъ въ эпоху, когда опьяненное состоянiе сдѣлалось для художника уже обычнымъ, трудно бываетъ найти тѣ достоинства, которыми они отличались въ болѣе ранний, свѣтлый перiодъ его жизни. При этомъ, и продуктивность художника, конечно, неминуемо должна идти на убыль въ количественномъ отношенiи, такъ какъ единственные моменты, когда онъ въ состоянiи работать,—временныя протрезвленiя—у привычнаго пьяницы являются весьма рѣдко и въ видѣ исключенiй.

*) Изъ числа произведенiй, въ которыхъ Янъ Стэнъ выводитъ на сцену самого себя, можно указать на помѣщенныя въ снимкахъ при настоящей статьѣ картины: «Гуляки»—Имп. Эрмитажа (№ 898) и «Веселые музыканты»—изъ коллекцiи А. П. Сомова.

Если бы Янъ Стэнъ былъ таковъ, какимъ его изображаютъ бiографы, если бы онъ всю свою жизнь проводилъ въ кабакѣ за стаканомъ вина,—его картины, въ силу вышесказаннаго, должны были бы свидѣтельствовать объ его постепенномъ нравственномъ паденiи. Его творческiй талантъ, его юморъ, наконецъ, его мастерская техника въ послѣднiе годы его жизни опустились бы настолько, что въ нихъ мы едва ли могли бы узнать того художника, который въ Гарлемѣ писалъ картины, мало чѣмъ уступающiя произведенiямъ Франса Гальса, влiянiе котораго, какъ мы говорили выше, замѣтно отразилось въ его работахъ.

Это ли, однако, мы видимъ въ дѣйствительности; замѣчаются ли въ картинахъ нашего художника, написанныхъ въ его послѣднiе годы, хотя бы какiе-либо признаки упадка, и находитъ ли себѣ подтвержденiе безпутная жизнь Стэна, которую такими яркими красками обрисовываютъ его бiографы,—въ ограниченности числа написанныхъ имъ картинъ?

Еще въ 1856 г., когда появился въ свѣтъ трудъ Вестргэне, въ правительственныхъ, общественныхъ и частныхъ картинныхъ галлереяхъ насчитывалось до 500 произведенiй Стэна,— число, если принять во вниманiе сравнительно недолгую жизнь художника,— достаточно большое, чтобы откинуть всякiя предположенiя о томъ, что Стэнъ могъ бóльшую часть своего времени терять въ кутежахъ и гульбѣ. Какъ мы видѣли выше, художникъ прожилъ всего лишь 53 года; если предположить, что его дѣятельность, какъ живописца, началась съ 20-ти лѣтняго возраста, то въ среднемъ выводѣ на каждое изъ 33 лѣтъ, когда онъ могъ работать, падаетъ приблизительно по 15 картинъ,—количество, какимъ едва ли можетъ похвастаться какой-либо другой, хотя бы и очень плодовитый художникъ. Равнымъ образомъ, произведенiя Стэна, будучи разсматриваемы въ хронологическомъ порядкѣ,—и въ качественномъ отношенiи не даютъ ни малѣйшаго намека на постепенный упадокъ творческой мысли и техническихъ прiемовъ художника. Правда, не всѣ его картины отличаются одинаковыми достоинствами, а именно однѣ изъ нихъ представляютъ собою тонко написанныя и мастерски законченныя произведенiя, другiя, напротивъ того, суть не болѣе, какъ быстро и, пожалуй, небрежно набросанные эскизы; однако, послѣднее обстоятельство никоимъ образомъ не можетъ быть принимаемо за доказательство упадка Яна Стэна, такъ какъ и тѣ, и другiя картины писались имъ одновременно, да притомъ его менѣе законченныя работы отмѣчены такою виртуозною техникою, такою, можно сказать, генiальною фантазiею, что невольно приходитъ на мысль, что нѣкоторая небрежность исполненiя объясняется исключительно лишь пылкимъ характеромъ художника, не успѣвавшаго переносить на холстъ впечатлѣнiя и образы, непрерывною цѣпью тѣснившiеся въ его головѣ.

VI.

Характеризуя Яна Стэна, какъ художника, мы необходимо должны разсматривать его не только какъ живописца, составившаго себѣ громкую славу благодаря внѣшнимъ, техническимъ достоинствамъ своихъ произведеній, но и какъ глубокаго знатока и остроумнаго бытописателя современныхъ ему нравовъ и обычаевъ. Постараемся въ общихъ чертахъ выяснить эти особенности его таланта.

Въ цитированной нами выше монографіи, Вестргэне слѣдующими мѣткими словами обрисовываетъ индивидуальный характеръ художника: «Не входя въ оцѣнку заслугъ, оказанныхъ искусству наиболѣе знаменитыми изъ современныхъ Яну Стэну живописцевъ, можно съ увѣренностью сказать, что послѣдній далеко превосходилъ ихъ всѣхъ въ отношеніи замысла; его направленіе всецѣло принадлежитъ ему одному и ни въ чемъ не соприкасается съ направленіемъ другихъ корифеевъ голландской живописи. Что̀ же касается до техники, то въ этомъ отношеніи онъ стоитъ въ одномъ ряду съ ними: онъ заимствуетъ ихъ лучшіе пріемы, но въ то же время никто не станетъ отрицать въ немъ ярко выраженной индивидуальности». Дѣйствительно, едва ли какой-либо другой художникъ можетъ быть сравненъ со Стэномъ по широтѣ замысла и по совершенно особенному отношенію къ трактуемымъ имъ сюжетамъ. Даже самъ Рембрандтъ—этотъ колоссъ не только голландскаго, но и общеевропейскаго искусства,—будучи поставленъ рядомъ со Стэномъ, едва ли окажется все-таки болѣе плодовитымъ по мысли и тонкимъ въ характеристикѣ изображаемой природы, чѣмъ нашъ художникъ. Янъ Стэнъ былъ одаренъ удивительно тонкою наблюдательностью, особенно въ отношеніи воспроизведенія человѣческаго характера; въ то же время, смотря на людей черезъ призму своего веселаго, добродушнаго, душевнаго настроенія, онъ во всѣхъ людяхъ, въ какой бы обстановкѣ они не встрѣчались, видѣлъ всегда объекты для своего юмора и веселья. По этимъ причинамъ, тѣ не особенно нравственные и опрятные сюжеты, которые у другихъ художниковъ возбудили бы въ зрителѣ, пожалуй, лишь отвращеніе, у Яна Стэна—не болѣе какъ живыя, изъ дѣйствительности выхваченныя картины нравовъ, поражающія своею искренностью и непосредственностью. Въ этомъ отношеніи, Яна Стэна можно сравнить съ безсмертнымъ творцомъ Декамерона, такъ какъ и у этого послѣдняго рискованныя сцены не шокируютъ нашего нравственнаго чувства, а только служатъ иллюстраціей обычаевъ и нравовъ современнаго ему общества. Между тѣмъ, тѣ же самыя сцены, будучи разсказаны Лафонтеномъ, пріобрѣтаютъ совершенно иную окраску, прямо бьющую на чувственную сторону читателя. Главныя основныя черты Стэновскаго творчества—правда и юморъ—явственно



ЭСѲИРЬ ПРЕДЪ АРТАКСЕРКСОМЪ. ESTHER DEVANT ARTAXERXÈS.

выступаютъ во всѣхъ его произведеніяхъ, къ какимъ бы сферамъ художникъ ни обращался; поэтому, даже въ его картинахъ на религіозныя темы, сравнительно очень немногочисленныхъ, стремленіе быть вѣрнымъ дѣйствительности и смотрѣть на эту дѣйствительность скорѣе съ юмористической точки зрѣнія выражается настолько ясно, что эти картины получаютъ характеръ бытовыхъ сценъ, для которыхъ тотъ или другой библейскій

сюжетъ служитъ лишь однимъ предлогомъ. Проявленіе человѣческой глупости и легковѣрія, семейная жизнь, воспитаніе дѣтей, развратъ, безсмысленная гульба,—все это изображается Яномъ Стэномъ до такой степени ярко и жизненно, что по его картинамъ представляется полная возможность не только внѣшнимъ образомъ познакомиться съ привычками и обычаями Голландцевъ II-й половины 17-го ст., но и войти въ глубокое пониманіе ихъ внутренняго содержанія и характера. Столь вѣрнаго воспроизведенія народнаго быта, въ широкомъ смыслѣ этого слова, нельзя было достигнуть посредствомъ одного лишь слѣпого подражанія дѣйствительности: для этого художнику необходимо быть сердцевѣдомъ, и, въ то же время, душою и тѣломъ принадлежать своему народу. Такимъ человѣкомъ и былъ Янъ Стэнъ — истымъ голландцемъ по взглядамъ и направленію и глубокимъ психологомъ.

Первое изъ этихъ его свойствъ давало ему путь къ пониманію явленій окружавшей его среды и заставляло его любить свой народъ, въ какія бы ошибки и крайности ни впадали его отдѣльные представители, — словомъ, дѣлалъ его національнымъ; второе—позволяло ему характеризовать широкими и, вмѣстѣ съ тѣмъ, глубокими чертами нравственный и душевный обликъ людей. Все это, вмѣстѣ взятое, ставитъ Стэна, какъ художника народнаго жанра, на недосягаемую высоту. Хотя многіе изъ голландскихъ живописцевъ трактовали тѣ же темы, что и онъ, однако, какъ мы уже говорили выше, едва ли кто изъ нихъ даетъ своими произведеніями столь цѣльное и яркое впечатлѣніе, какъ нашъ художникъ. Быть можетъ, это обстоятельство объясняется отчасти и тѣмъ, что Янъ Стэнъ, благодаря частымъ перемѣнамъ своей дѣятельности, имѣлъ возможность знакомиться болѣе широко со всѣми сферами голландскаго общества и чрезъ то вносить большее разнообразіе въ свои сюжеты. Какъ бы то ни было, едва ли въ какомъ другомъ искусствѣ народный жанръ представленъ въ такихъ блестящихъ образцахъ, каковы въ голландскомъ—картины Яна Стэна.

Что касается технической стороны произведеній Стэна, то въ этомъ отношеніи они, какъ уже было сказано выше, распадаются на двѣ, совершенно различныя группы. Къ картинамъ, которыя художникъ, по тѣмъ или другимъ причинамъ, довелъ до конца, можетъ быть всецѣло примѣнена цитированная нами выше характеристика Яна Стэна, сдѣланная Вестргэне; тѣ же изъ его работъ, причину несовершенства которыхъ Гоубракенъ и Вейерманъ думали видѣть въ привычкѣ художника къ обильнымъ возліяніямъ, должны быть разсматриваемы только какъ эскизы, въ которыхъ художникъ не гнался, да и не могъ гнаться, за правильностью рисунка и за совершенствомъ колорита.

Его рисунокъ въ большинствѣ случаевъ вообще не отличается безус-



ВЫБОРЪ МЕЖДУ СТАРОСТЬЮ И МОЛОДОСТЬЮ. LE VIEUX OU LE JEUNE?

ловной правильностью; но за то вездѣ и всегда въ высшей степени увѣренъ и характеренъ. Въ его женскихъ фигурахъ (напр., въ Эрмитажной «Больной») онъ отмѣченъ удивительнымъ благородствомъ и граціею, не смотря на глубокій реализмъ, какимъ полны эти фигуры. Реалистическое направленіе— вообще основная черта творчества Стэна; въ большинствѣ же его законченныхъ картинъ естественность и правда выступаютъ на первый планъ, не

менѣе сильно, чѣмъ у величайшаго реалиста голландской живописи, Рембранда. Къ сожалѣнію, натуралистическія тенденціи заводили иногда нашего художника въ его эскизахъ слишкомъ далеко, и порою заставляли его изображать, хотя, быть можетъ, и выхваченные изъ дѣйствительной жизни, но все-таки отталкивающіе, отвратительные типы. Можно, впрочемъ, думать, что такія картины, служа Стэну лишь набросокомъ для будущихъ серьезныхъ работъ, и не могли быть иными, т. к. имѣли цѣлью только запечатлѣвать въ головѣ художника поразившую его дѣйствительность.

Стэнъ, какъ живописецъ, «стоитъ въ одномъ ряду съ другими корифеями голландской живописи, заимствуетъ ихъ лучшіе пріемы, но въ то же время не теряетъ своей индивидуальности», — говоритъ Вестргэнс. И дѣйствительно, при ближайшемъ изученіи произведеній нашего художника нельзя не найти въ немъ значительнаго сходства съ другими современными ему голландскими мастерами. Конечно, это сходство объясняется отчасти общностью сюжетовъ, обычныхъ для голландскихъ жанристовъ 17 столѣтія; съ другой стороны, самый способъ воспроизведенія этихъ сюжетовъ, т. е. ихъ письмо, какъ таковое, затѣмъ колоритъ, свѣтотѣнь,--все это у Яна Стэна можетъ быть легко приведено въ связь съ манерою другихъ живописцевъ. Заимствуя нѣкоторые техническіе пріемы у своихъ собратьевъ по искусству, Стэнъ, однако, никогда не былъ слѣпымъ подражателемъ, и, если та или другая его картина походитъ на картину Остаде, Мириса, Броувера и др., то во всякомъ случаѣ, вездѣ и всегда, ея мастеръ остается самъ собою—тѣмъ Стэномъ, произведенія котораго мало-мальски опытный глазъ увидитъ и различитъ въ музеѣ среди массы другихъ полотенъ. Такъ, напр., въ нѣкоторыхъ картинахъ Стэна мы встрѣчаемъ тотъ же блестящій колоритъ, ту же деликатную моделлировку человѣческаго тѣла, что̀ и у Метсю; однако, это обстоятельство никоимъ образомъ не можетъ быть объяснено прямымъ вліяніемъ на него этого художника, даже потому, что тотъ и другой едва ли имѣли случай когда-либо лично встрѣчаться, да притомъ и области, изъ которыхъ они черпали свои темы, были вполнѣ различны. Это сходство должно быть объясняемо лишь чисто случайнымъ совпаденіемъ, или же, въ крайнемъ случаѣ, тѣмъ, что Стэнъ изучалъ произведенія Метсю и, вполнѣ сознательно усвоивъ себѣ нѣкоторые пріемы этого художника, примѣнялъ ихъ въ тѣхъ своихъ работахъ, самый характеръ которыхъ требовалъ деликатнаго и тонкаго исполненія.

Засвидѣтельствованныя біографами Яна Стэна тѣсныя дружескія отношенія его съ Франсомъ Мирисомъ Старшимъ, въ свою очередь, тоже не заставили нашего живописца сдѣлаться подражателемъ своего пріятеля. Близко подходя къ нему по своему колориту, Стэнъ и тутъ остался вполнѣ самостоятельнымъ: тотъ же теплый и мягкій тонъ, что̀ и у Мириса, но—

какая разница въ письмѣ: у Мириса оно удивительно тонко и закончено, тогда какъ у Стэна широко, какъ и у всѣхъ почти живописцевъ, подпавшихъ подъ вліяніе школы Гальса.

Наконецъ, въ нѣкоторыхъ картинахъ Стэна можно замѣтить слѣды вліянія Герарда Доу, бывшаго учителемъ Мириса; другія же своею свѣтотѣнью напоминаютъ Рембрандта; иныя, наконецъ, — и по сюжетамъ, и по пріемамъ, — сильно походятъ на работы Адріана ванъ-Остаде, оставаясь въ то же время вполнѣ самостоятельными въ отношеніи какъ концепціи, такъ и техники.

Со смерти Яна Стэна прошло уже болѣе 300 лѣтъ; художественные вкусы и направленія неоднократно мѣнялись, а произведенія этого, въ высшей степени интереснаго и глубоко національнаго, художника, благодаря своимъ достоинствамъ, продолжаютъ и въ наши дни привлекать къ себѣ друзей искусства, какъ нѣкогда привлекали его соотечественниковъ и современниковъ.

КАРТИНЫ ЯНА СТЭНА, ХРАНЯЩІЯСЯ ВЪ ГЛАВНѢЙШИХЪ МУЗЕЯХЪ И КОЛЛЕКЦІЯХЪ ЕВРОПЫ.

РОССІЯ.

С.-Петербургъ. Императорскій Эрмитажъ: 1) «Эсѳирь предъ Артаксерксомъ», № 895. 2) «Больная и врачъ», № 896. 3) «Лѣтній праздникъ», № 897. 4) «Гуляки», № 898. 5) «Больной старикъ», № 899. 6) «Игра въ триктракъ», № 900. 7) «Крестьянская свадьба», № 901. 8) «Сцена въ шинкѣ», № 902. 9) Еще «Сцена въ шинкѣ», № 1788. 10) «Свадебный контрактъ», № 1789. 11) «Выборъ между молодостью и старостью», № 1844.—Коллекція А. И. Сомова: 11bis) «Веселые музыканты» (Стэнъ, его жена и пріятели).—Коллекція П. П. Семенова: 11ter) «Пирушка».

ГОЛЛАНДІЯ.

Амстердамъ. Королевскій Музей: 12) «Семейство художника». 13) «День принца Оранскаго». 14) «Николинъ день». 15) «Клѣтка попугая». 16) «Деревенская свадьба». 17) «Радостное возвращеніе». 18) «Шарлатанъ». 19) «Булочникъ Оствордъ, его жена Екатерина Кейзерсвоордъ и одинъ изъ сыновей художника». 20) Еще «Шарлатанъ». 21) «Распутникъ». 22) «Судомойка». 23) «Урокъ танцевъ». 24) «Веселое семейство». 25) «Больная». 26) «Семейная сцена». 27) «Послѣ попойки». 28) «Поющая парочка».—Коллекція Сикса: 29) «Новобрачная». 30) «Женщина, угощающаяся устрицами».

Гага. Музей: 31) «Деревенскій праздникъ». 32) «Зубной врачъ». 33) «Звѣринецъ». 34) «Больная молодая женщина». 35) «Посѣщеніе доктора». 36) «Какъ пѣли старики, такъ щебечутъ молодые» (Семейство Я. Стэна). 37) «Горница» (кофейня Стэна).—Коллекція Бредіуса: 38) «Деревенскій праздникъ». 39) «Любовная сцена». 40) «Пьяная женщина».—Коллекція Стэнграхта: 41) «Больная». 42) «Веселое общество».

Лейденъ. Музей: 43) «Библейская сцена». 44) «Художникъ».

Роттердамъ. Музей Бойманса: 45) «Праздникъ св. Николая» (Семейство художника). 46) «Операторъ».

Гарлемъ. Музей: 47) «Крестьянское сборище».

БЕЛЬГІЯ.

Брюссель. Музей: 48) «Вербовка солдатъ» (Реторики). 49) «Операторъ». 50) «Праздникъ трехъ волхвовъ». 51) «Галантный подарокъ».—Коллекція князя Аренберга: 52) «Бракъ въ Канѣ Галилейской».

Антверпенъ. Музей. 53) «Самсонъ, оскорбляемый Филистимлянами». 54) «Деревенская свадьба».—Коллекція Кумса: 55) «Школьный учитель».
Лёвенъ. Коллекція Сколларта: 56) «Игра въ триктракъ».

ГЕРМАНІЯ.

Берлинъ. Музей: 57) «Садъ при харчевнѣ» (портретъ художника и его жены). 58) «Ссора изъ-за картъ». 59) «Веселое общество».

Дрезденъ. Галлерея: 60) «Бракъ въ Канѣ Галилейской». 61) «Мать и дитя». 62) «Изгнаніе Агари».

Мюнхенъ. Старая Пинакотека: 63) «Драка изъ-за картъ». 64) «Врачъ и больная».

Франкфуртъ на Майнѣ. Штеделевскій Институтъ: 65) «Мужчина, заигрывающій съ горничной». 66) «Алхимикъ».

Кассель. Галлерея: 67) «Праздникъ бобовъ». 68) «Веселое общество».

Брауншвейгъ. Музей: 69) «Подписаніе брачнаго договора». 70) «Веселое общество».

Шверинъ. Галлерея. 71) «Больная отъ любви». 72) «Чтецъ въ кабачкѣ».

Гамбургъ. Музей: 73) «Крестьяне на фонѣ пейзажа». 74) «Горница съ веселящимися крестьянами».

Аугсбургъ. Галлерея: 75) «Веселое общество».

Карльсруэ. Академія: 76) «Мужъ и жена, сидящіе въ саду».

Гота. Музей: 77) «Веселое общество, слушающее скрипача и пѣвицу».

Ольденбургъ. Аугустеумъ: 78) «Веселое общество».

Аахенъ. Музей Суермондта: 79) «Портретъ художника».

АНГЛІЯ.

Лондонъ. Бёкингэмскій дворецъ: 80) «Спальная». 81) «Сцена въ трактирѣ». 82) «Веселое общество». 83) «Праздникъ трехъ волхвовъ». 84) «Деревенскій кабачекъ». 85) «Игроки». 86) «Любовная сцена».—Національная Галлерея: 87) «Учитель музыки». 88) «Горница съ фигурами». 89) «Сцена на террасѣ».

ФРАНЦІЯ.

Парижъ. Луврь: 90) «Фламандскій праздникъ въ корчмѣ». 91) «Семейное пиршество». 92) «Дурное общество».—Галлерея Зедельмейера. 93) «Семейная сцена». 94) «Николинъ день». 95) «Сцена у корчмы». 96) «Урокъ игры на гитарѣ». 97) «Семейство художника». 98) «Послѣднее вино». 99) «Дурное хозяйство». 100) «Деревенская корчма». — Галлерея Р. Кана: 101) «Спальная».

Лилль. Музей: 102) «Уличный скрипачъ». 103) «Внутренность таверны».

Руанъ. Музей: 104) «Le marchand d'oublies» (послѣдняя, по времени, изъ извѣстныхъ картинъ Стэна, помѣченная 1678 годомъ).

АВСТРО-ВЕНГРІЯ.

Вѣна. Художественно-Историческій Музей: 105) «Беспутная жизнь» (?). 106) «Крестьянская свадьба».—Академія Художествъ: 107) «Веселый гуляка».—Галлерея кн. Лихтенштейна: 108) «Любовное посланіе».

Прага. Рудольфинумъ: 109) «Серенада».

Буда-Пештъ. Галлерея: 110) «Сидящій мужчина».

ИТАЛІЯ.

Венеція. Академія Художествъ: 111) «Семья фальшиваго монетчика». 112) «Молитва передъ обѣдомъ».

Флоренція. Уффици: 113) «Пирушка».

ДАНІЯ.

Копенгагенъ. Музей: 114) «Скупецъ и смерть». 115) «Въѣздъ царя Саула».—Музей графа Мольтке: 116) «Школьный учитель» (?).

ШВЕЦІЯ.

Стокгольмъ. Музей: 117) «Тузъ червей».

НЕХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ НАШИХЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ МАГАЗИНОВЪ.

Замѣтка Н. К. РЕРИХА.

Художественные магазины наши продаютъ у себя не мало антихудожественнаго. Продаются тамъ, напримѣръ,— плохонькія копіи съ картинъ слишкомъ сомнительнаго достоинства; подчасъ, вмѣстѣ съ копіями, висятъ и оригиналы, отъ которыхъ тоже не легче становится, несмотря на то, что подъ многими встрѣчаются имена, когда-то не безызвѣстныя въ художественномъ мірѣ, но давно пережившія эту извѣстность. Въ силу традицій, публика, мало освѣдомленная въ дѣлахъ художества, продолжаетъ, однако, благоговѣть передъ подобными произведеніями и, по инерціи, все еще раскупаетъ ихъ, не обращая вниманія на ихъ малое значеніе. Особенно непривлекательны покупатели, ставящіе первымъ условіемъ пріобрѣтенія того или иного произведенія его размѣры: «хорошенькая вещица, только для меня она, пожалуй, не подойдетъ,— вотъ если бы въ длину вершка на 3 побольше». Мнѣ случалось заставать у Дациаро или Аванцо покупателей, весьма интеллигентнаго вида, пріѣзжавшихъ на собственныхъ лошадяхъ и безъ стѣсненія предъявлявшихъ требованія такого сорта, — насколько ихъ внѣшность далека отъ внутренняго содержанія!

Ищущимъ рисунковъ для различныхъ декоративныхъ подѣлокъ обыкновенно въ художественныхъ магазинахъ предлагаются сочиненія пребезобразныя, словно магазинъ собирался удовлетворять исключительно лавочныя потребности. Между тѣмъ, спросъ на оригиналы декоративныхъ сочиненій теперь, очевидно, увеличивается: вездѣ обращается сугубое вниманіе на всякія худо-

Nos marchands d'art—ennemis de l'art, par N. C. Roehrich.

жественныя рукодѣлія (живопись, рѣзьба, выжиганье), въ женскихъ среднеучебныхъ заведеніяхъ этотъ предметъ дѣлается обязательнымъ,—значитъ, открывается новое, широкое поле для посѣва правильныхъ художественныхъ понятій въ обществѣ. Къ сожалѣнію, всѣ эти запросы не находятъ себѣ отвѣта, и часто, когда нападешь на неудачный выборъ рисунка, приходится слышать справедливую отговорку, что ничего лучшаго нельзя было найти.

— «Сама знаю, что худо, а гдѣ лучше взять? Ходила, ходила, смотрѣла, смотрѣла,—совсѣмъ нѣтъ выбора, все въ такомъ же родѣ»,—оправдывается какая-нибудь трудолюбивая барышня, и садится изображать амуровъ съ колчанами за плечами или букетъ съ такимъ сочетаніемъ тоновъ, что хоть дымчатые консервы надѣвай. (Надо прибавить, что, кромѣ безобразія, большинство изданій декоративныхъ мотивовъ поражаетъ еще несообразною дороговизной у насъ: такъ, напр., изданіе «Dekorative Vorbilder», составленное почти сплошь изъ банальностей, стоитъ 7 р. 80 коп., а отдѣльные выпуски по 1 р. 20 коп.,—это вѣдь уже слишкомъ!) Прибѣгать къ самой естественной помощи въ исканіяхъ орнаментацій—къ помощи натуры—у насъ не принято, точно также, какъ мало принято искать мотивы въ области древностей. Между тѣмъ, если извлеченіе орнаментовъ изъ природы требуетъ значительной подготовительной работы, то памятники старины даютъ вполнѣ готовый матеріалъ (о чемъ мнѣ приходилось уже говорить въ статьѣ «Искусство и археологія»). Если не гнаться за шаблономъ, то пользоваться этимъ источникомъ—не трудно и вполнѣ цѣлесообразно.

Еще недавно, при чтеніи новой, весьма интересной работы Д. Н. Анучина («Къ исторіи искусства и вѣрованій у Пріуральской Чуди. Чудскія изображенія летящихъ птицъ и миѳическихъ крылатыхъ существъ. Изъ матеріаловъ по археологіи восточныхъ губерній, изд. Имп. Моск. Археол. Общ.», т. 3, М. 1899), меня невольно остановили на себѣ иллюстрирующія ее древности, по своей непосредственной пригодности къ примѣненію для мотивовъ мебели. Большая часть этихъ древностей словно была вырѣзана спеціально именно съ такою цѣлью и могла бы идти въ дѣло безъ какихъ бы то ни было измѣненій. Напримѣръ, для спинокъ къ сидѣньямъ или бочку люльки:



Бронзовое изображеніе коршуна изъ Усть-Сысольскаго уѣзда.



Изображеніе крылатаго существа съ человѣческой и звѣриной головами. (изъ собр. П. И. Щукина въ Москвѣ).

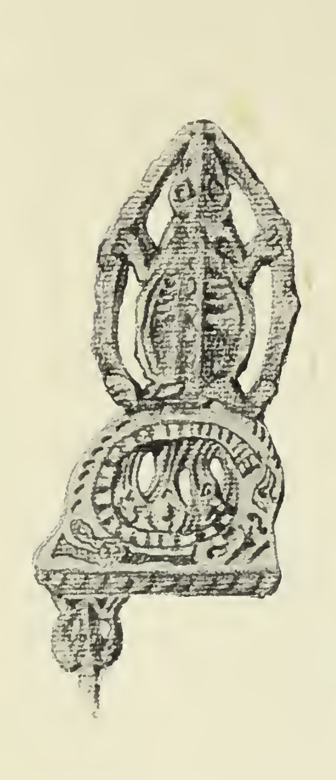


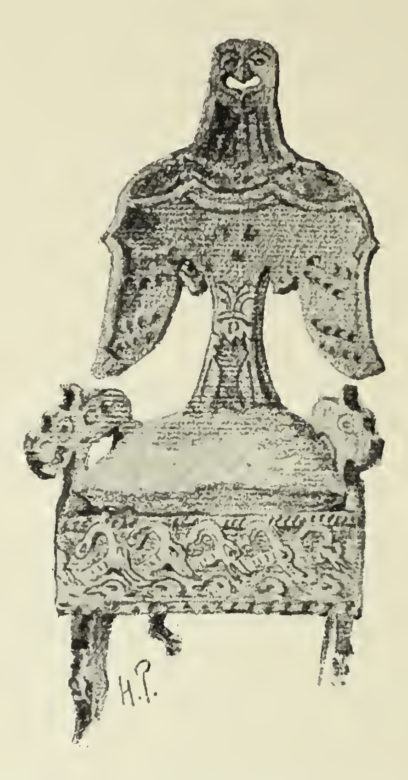
Изображеніе хищной птицы съ нагой человѣческой фигурой по срединѣ и съ звѣриными (драконьими) головами по краямъ (изъ собр. Казан. Об-ва Археол.)

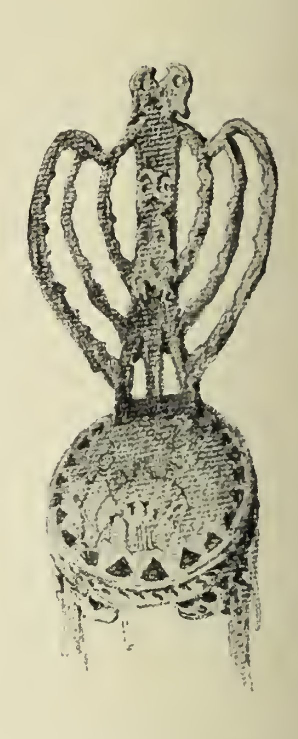
Antiquités des Tchoudes (Finois) comme motifs pour des meubles modernes.

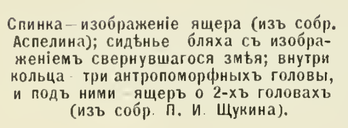
Приложенные же проекты креселъ и стульевъ являются достаточно яснымъ тому доказательствомъ: я нарочно набрасывалъ ихъ почти механически, безъ всякой компоновки и измѣненій, да и то они дали интересный звѣриный стиль, могущій украсить любое помѣщеніе, а выдѣлка ихъ не сложна и доступна даже простому плотнику, ибо врядъ ли древніе Чудины располагали бо́льшимъ мастерствомъ, нежели наши костромичи. Помѣщенный

Fauteuils et chaises composés de divers motifs tirés des antiquités des Tchoudes.





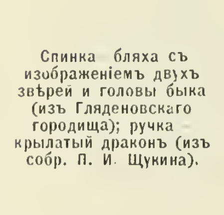




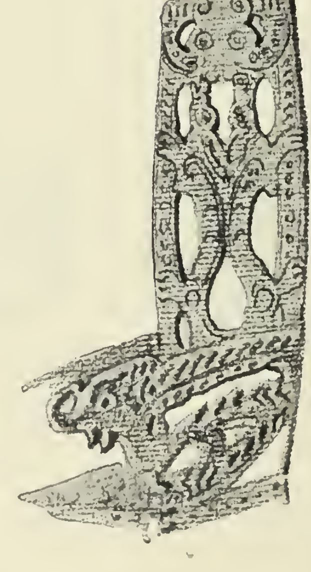
Спинка—изображеніе ящера (изъ собр. Аспелина); сидѣнье бляха съ изображеніемъ свернувшагося змѣя; внутри кольца три антропоморфныхъ головы, и подъ ними ящеръ о 2-хъ головахъ (изъ собр. П. И. Щукина).

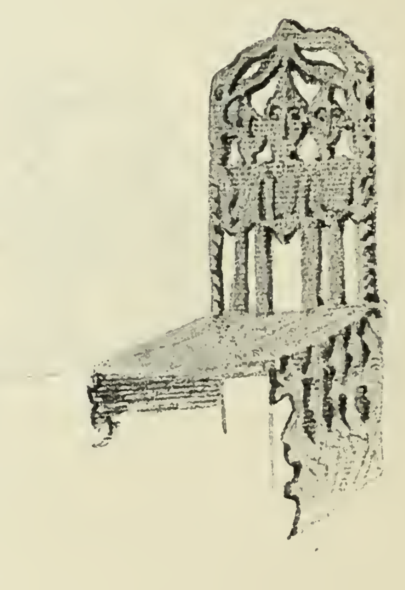
Спинка—бронзовое изображеніе сокола (изъ Усть-Сысольскаго уѣзда); ручки мѣдныя изображенія ящера съ рогомъ (изъ собр. Θ. А. Теплоухова); края сидѣнья орнаментъ чудской бляхи съ изображеніемъ драконьихъ головъ

Спинка—мѣдное изображеніе птицы (изъ Чердынскаго уѣзда).



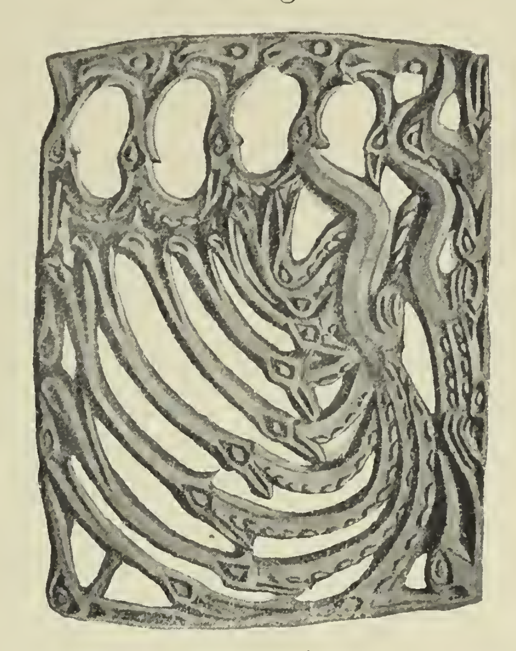
Спинка бляха съ изображеніемъ двухъ звѣрей и головы быка (изъ Гляденовскаго городища); ручка крылатый драконъ (изъ собр. П. И. Щукина).





Спинка – чудской образокъ о 3-хъ человѣческихъ фигурахъ (изъ собр. Θ. А. Теплоухова); ножки—рядъ дѣвицъ, стоящихъ ка звѣрѣ.

здѣсь рисунокъ для рѣзной спинки стула, изображающій многоголоваго змѣя съ драконьими головами, если бы только не было подписи, что онъ взятъ цѣликомъ изъ чудскихъ древностей,—навѣрное, нѣкоторыя лица съ удовольствіемъ пристегнули бы къ декадентству!



Большая бляха, изображающая многоголоваго змѣя съ драконьими головами (изъ собр. П. И. Щукина въ Москвѣ)
Grande plaque représentant un serpent à plusieures têtes de dragon (coll. de Stchoukine à Moscou).

Возвращаясь къ художественнымъ магазинамъ, нельзя не замѣтить, что одну изъ доходныхъ статей ихъ составляютъ, какъ видно, ничего общаго съ искусствомъ не имѣющія фотографіи садовыхъ артистокъ-кривлякъ: точно для этой продажи нѣтъ болѣе подходящаго мѣста, точно и среди художественныхъ принадлежностей непремѣнно надо напоминать объ этихъ нашихъ, вовсе не культурныхъ, проявленіяхъ.

Тамъ же продаются и различные багеты для рамокъ—характерные выразители шаблона, всосавшагося въ плоть и кровь нашей современности; но, по счастью, теперь, кажется, начинаютъ сознавать, какую важную и нераздѣльную для картины часть составляетъ рама, а потому сбытъ фабричнаго багета ограничивается болѣе средою закоренѣлой буржуазіи.

Однако, если всѣ эти товары художественныхъ магазиновъ: плохія копіи, пошлые оригиналы, не идущія къ дѣлу фотографіи, багеты,—противны для искусства, то еще противнѣе ихъ, въ первую голову, такъ называемыя руководства къ живописи: что-то дурное въ корнѣ, просто какой-то преднамѣренный развратъ—сказывается въ нихъ.

Первоначально я думалъ, что эти книжки не имѣютъ ровно никакого значенія: никто ихъ не покупаетъ, никто въ нихъ не заглядываетъ; но, оказывается, онѣ выходятъ повторными изданіями, и любители прямо ссылаются на нихъ, какъ на авторитетъ. Одинъ товарищъ разсказывалъ мнѣ, какъ его ученикъ досталъ себѣ подобное руководство и заявилъ ему, что стоитъ лишь запомнить рекомендованныя въ книгѣ сочетанія тоновъ, а писать вовсе не трудно! Странные совѣты преподаютъ эти руководства. Одно, напримѣръ, совѣтуетъ заучить извѣстные общіе эффекты, составить себѣ грамматику эффектовъ. Другое (одно изъ самыхъ распространенныхъ, изд. въ 1896 г.) возстаетъ противъ такого шаблона, противъ манерности, и совершенно справедливо замѣчаетъ, что «манерность приводитъ къ односторонности и вычурности въ ущербъ вѣрности природѣ». Затѣмъ оно же пытается сказать еще нѣчто глубокомысленное: «за послѣднее время мы замѣчаемъ новое движеніе, зародившееся во Франціи и оттуда перенесенное въ Бельгію и Италію. Движеніе это—погоня за новизной, приведшая къ самымъ нежелательнымъ странностямъ, особенно въ ландшафтѣ. Причудливый колоритъ, зеленый воздухъ, голубая растительность и про-

чія пелѣности, не внесшія съ собой ни силы, ни глубины,—вотъ послѣдствія этого новаго направленія. Въ Германіи, особенно въ Мюнхенѣ, это направленіе, совершенно пренебрегающее колоритомъ, дошло въ своихъ курьезныхъ странностяхъ до полнаго неразумія».

Покончивъ такимъ образомъ съ новымъ направленіемъ, руководство начинаетъ уже руководить, предлагая:

«Солнце можно писать, смотря по обстоятельствамъ,—неаполитанской желтой съ бѣлилами и немного киновари».

«Облака вообще пишутъ черной и бѣлой съ красной или синей. Для блестящихъ тоновъ берутъ киноварь, для сумрачныхъ—индѣйскую красную».

«Облака въ ландшафтѣ, освѣщенномъ луной, требуютъ: черную съ ультрамариномъ или кобальтомъ; черную съ флорентійской коричневой и кобальтомъ, также съ madderbraun и индиго».

«Луна: свѣтлая охра съ бѣлилами» (и коротко, и ясно!)

«Для сѣроватой воды: ауреолинъ съ синей и madderbaun или пурпуровымъ крапомъ; кобальтъ съ madderbraun и сіеной, черная и бѣлила и др.».

«Для скота свѣтлаго цвѣта служатъ преимущественно: желтая охра, одна или съ жженой сіеной, съ жженой свѣтлой охрой, съ киноварью и др. Спеціально для овецъ и козъ: жженая охра, золотистая охра, одна или съ вандикомъ коричневымъ, потомъ умбра (всѣ краски съ болѣе или менѣе значительной примѣсью бѣлилъ)».

«Для мужскихъ одеждъ мы рекомендуемъ преимущественно брать темныя краски, для женскихъ и дѣтскихъ—яркія».

«Чтобы придать эскизу болѣе законченный видъ, напримѣръ, въ эскизѣ отдѣльно стоящихъ деревьевъ, на заднемъ планѣ помѣщаютъ какъ бы въ туманѣ исчезающій лѣсъ, который набрасывается нѣсколькими мазками сѣрофіолетоваго тона или сгущеннаго тона неба. Впечатлѣніе получается чрезвычайно благопріятное».

Рецепты въ томъ же духѣ продолжаются на 200 страницахъ, словно обнаруживая неистощимый юморъ автора. Если только они изданы не для шутки, то, очевидно, необходимо принять противъ нихъ какія-нибудь (разумѣется, не полицейскія) мѣры, какъ противъ всякихъ непристойныхъ изданій.



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНІЕ.

Статья Д. А. ПАХОМОВА.

Вопросъ, когда учащійся долженъ начать писать красками, — можетъ считаться спорнымъ, потому что далеко не всѣ согласны относительно этого. Большинство держится мнѣнія, что за краски можно посадить только того ученика, который основательно изучилъ рисунокъ, т. е. умѣетъ карандашемъ передавать форму. Основывается это мнѣніе на томъ, что неопытный глазъ долженъ развиваться постепенно: сначала передавать форму только линіей; затѣмъ, по мѣрѣ развитія, переходить къ простой тушевкѣ, а потомъ уже къ совершенно законченной, отвѣчающей всѣмъ требованіямъ искусства. Когда ученикъ справится и съ этимъ, онъ можетъ взяться тогда за изученіе тоновъ.

Во всѣхъ почти старыхъ школахъ, а отчасти и въ настоящее время, былъ принятъ слѣдующій порядокъ преподаванія: сначала рисованіе карандашемъ съ оригиналовъ, затѣмъ съ простыхъ орнаментовъ, съ переходомъ къ болѣе и болѣе сложнымъ. Овладѣвшему этимъ знаніемъ ученику дозволялось начинать писать акварелью, но опять въ томъ же порядкѣ: сначала съ оригиналовъ, затѣмъ съ натуры и, только послѣ успѣшнаго окончанія всей этой процедуры, разрѣшалось браться за масляныя краски, начиная опять-таки съ копій и кончая этюдами съ натуры. Этотъ порядокъ за послѣднее время измѣненъ: во многихъ школахъ акварельная живопись совершенно уничтожена и масляными красками стали писать раньше, чѣмъ лѣтъ 20—25-ть тому назадъ, когда система постепеннаго развитія была въ полномъ ходу. Сдѣлано это потому, что сами преподаватели убѣдились въ томъ, что нѣсколько лѣтъ, проведенныхъ за карандашемъ и акварелью, такъ пріучали

Education artistique, par D. A. Pakhomoff.

глазъ къ сѣрымъ и условнымъ тонамъ, что живопись масляными красками не могла потомъ идти свободно. Года, посвященные изученію рисунка, зачастую убивали всякое чувство къ краскамъ. Но, несмотря на то, что преподаваніе значительно измѣнено въ настоящее время, все-таки большинство держится взгляда, что до основательнаго изученія рисунка нельзя браться за краски.

Доказывая истину подобнаго положенія, приводятъ между прочимъ аргументъ, который нельзя считать серьезнымъ: это — отношеніе самихъ учащихся къ работѣ при той или другой системѣ. Многіе думаютъ, что ученики, рано принявшіеся за краски, настолько ими увлекаются, что не обращаютъ вниманія на рисунокъ, привыкаютъ относиться къ нему слишкомъ легко, что̀ и отзывается на всѣхъ послѣдующихъ работахъ ихъ.

Но это не совсѣмъ такъ. Если ученикъ увлекается, то этому надо только радоваться, потому что лишь то̀ дѣло и пойдетъ хорошо, которому мы отдадимся всей душой. Это можетъ служить только залогомъ, что ученикъ всецѣло посвятитъ себя тому, что̀ онъ началъ. Подобное правило относится ко всякому дѣлу въ жизни: вездѣ, кромѣ знаній и простого желанія, требуется еще увлеченіе, безъ котораго никакое дѣло не пойдетъ. Тѣмъ болѣе нужно горячее увлеченіе въ искусствѣ, гдѣ все основано на чувствѣ: чѣмъ шире, чѣмъ горячѣе оно, чѣмъ сильнѣе охватываетъ художника, тѣмъ больше и лучше онъ можетъ сдѣлать, — принужденіе же лишь убиваетъ охоту, уменьшаетъ интересъ и потому гибельно отзывается на всякой работѣ. Начинаетъ ли только человѣкъ работать, или же онъ законченный мастеръ, — и въ томъ, и другомъ случаѣ, подъ вліяніемъ увлеченія, онъ сдѣлаетъ гораздо больше, нежели относясь къ дѣлу равнодушно.

Бояться, что ученикъ начнетъ пренебрегать рисункомъ, — особенно нечего. Во-первыхъ, красками онъ передается и изучается точно такъ же, какъ и карандашемъ, а во-вторыхъ, всякій, избравшій себѣ художественную дѣятельность, знаетъ хорошо его значеніе и потому будетъ его серьезно изучать. Если же у ученика врожденное отвращеніе къ нему, то, рано ли, поздно ли его начинать учить, — все равно ничего не выйдетъ. Слѣдуетъ замѣтить еще, что чѣмъ лучше рисунокъ въ картинѣ, тѣмъ она выше, но все-таки и слабый, при хорошихъ и вѣрныхъ тонахъ, даетъ эстетическое впечатлѣніе, обратное же отношеніе, т. е. хорошій рисунокъ при скверныхъ тонахъ, вовсе его не даетъ. Конечно, никто не станетъ спорить, что лучше всего, если и то, и другое доведено до совершенства; но всякій долженъ согласиться, что въ живописи тона̀ стоятъ на первомъ планѣ, и потому чувство къ краскамъ надо развивать какъ можно раньше и посвящать ему болѣе времени, нежели рисунку. Это особенно важно при самомъ началѣ, когда учащійся только что принимается за работу, и когда глазъ его особенно живо схватываетъ получаемыя впечатлѣнія.

Представителемъ этого мнѣнія можетъ считаться покойный профессоръ Зарянко, который ввелъ въ Московскомъ Училищѣ живописи, ваянія и зодчества живопись масляными красками именно съ головного класса, между тѣмъ какъ раньше только ученики натурнаго класса имѣли право браться за нихъ. Это нововведеніе, сдѣланное много лѣтъ тому назадъ, дало хорошіе

плоды въ томъ отношеніи, что ученики названной школы стали работать красками лучше, нежели въ другихъ училищахъ, и даже лучше академистовъ. Раннее знакомство съ колоритомъ выработало многихъ хорошихъ художниковъ, которые, находясь еще на школьной скамьѣ, выступали съ успѣхомъ и на выставкахъ. Лучшимъ показателемъ художественнаго развитія учениковъ Московскаго Училища служатъ ученическія выставки, устраиваемыя тамъ обыкновенно на Рождествѣ. На нихъ ставятся оригинальныя, самостоятельныя работы учениковъ безъ различія классовъ. Среди этихъ работъ—много серьезныхъ картинъ, внимательно, съ любовью нарисованныхъ, проштудированныхъ съ полнымъ пониманіемъ требованій искусства, но и много лѣтнихъ этюдовъ и набросковъ. Во всемъ чувствуется горячее отношеніе къ дѣлу, любовь къ нему и стремленіе совершенствоваться дальше. Успѣхъ этотъ получился именно благодаря тому, что учащимся была дана возможность писать масляными красками съ головного класса и предоставлена арена, на которой начинающій могъ показать свои силы, а также сравнить свои работы съ другими. Это одно уже поощряло настолько, что многіе, думавшіе взяться за краски позднѣе, поторопились и, конечно, не раскаивались въ этомъ.

Чувство къ краскамъ—вещь, которой нельзя выучить, но можно только развить, если зачатки его вложены въ организмъ. Если мы вспомнимъ біографіи знаменитыхъ дѣятелей въ искусствѣ, то увидимъ, что большинство изъ нихъ начало изучать свою спеціальность очень рано. Въ года, когда другіе и не помышляли еще ни о какой дѣятельности, эти даровитыя натуры уже занимались самостоятельнымъ творчествомъ, имѣвшимъ громадное значеніе въ ихъ послѣдующей жизни; въ года же, когда другіе обыкновенно начинаютъ только изучать искусство, они являлись законченными мастерами. Чѣмъ объяснить это? Многіе скажутъ, что нельзя приводить въ примѣръ—геніевъ, которые самобытны и не могутъ служить единицей для измѣренія обыкновенныхъ людей: эти геніи ужъ по одному тому, что они таковые, проявляютъ свои способности такъ рано. Но вѣрно ли это? Не лучше ли предположить, что условія, хорошо приноровленныя къ врожденнымъ способностямъ, сдѣлали то̀, что эти люди стали геніальными. Дайте подобнымъ людямъ въ дѣтствѣ другое направленіе, постарайтесь отвлечь ихъ вниманіе отъ интересующаго ихъ предмета, наконецъ, дайте имъ возможность начать изученіе своей спеціальности не съ 10—12 лѣтъ, а съ 20—25, и вы получите, быть можетъ, весьма посредственныхъ художниковъ, какихъ сотни выпускаютъ наши художественныя училища. И, наоборотъ, развивая эстетическое чувство ребенка, вы, вмѣсто посредственнаго, воспитаете въ немъ первоклассснаго художника. Я не хочу этимъ сказать, что не существуетъ геніевъ отъ природы, которые, несмотря на препятствія или, вѣрнѣе, въ силу послѣднихъ, идутъ къ своей цѣли, подталкиваемые тѣмъ невидимымъ рычагомъ, какимъ является чувство. Конечно, такіе таланты есть, но они попадаются такъ рѣдко, что о нихъ не можетъ быть и рѣчи тамъ, гдѣ принимается человѣкъ со средними способностями.

Многіе возстаютъ противъ ранняго обученія искусству, говоря, что

нельзя заранѣе опредѣлить: есть ли у ребенка способности,—нельзя же ни съ того, ни съ сего тратить время и деньги на обученіе тому, къ чему, быть можетъ, даже никогда не явится расположенія. Разумѣется, безъ всякаго повода этого дѣлать не слѣдуетъ. Надо замѣтить, что есть одинъ признакъ, по которому можно сказать: есть ли въ данномъ ребенкѣ та искра, которая можетъ быть обращена въ сильное пламя. Признакъ этотъ заключается въ стремленіи передавать окружающее. Есть дѣти, которыя никогда не чувствовали этого, но за то другія каждую свободную минуту посвящаютъ изображенію домовъ, звѣрей, птицъ, людей и проч. Эти-то и являются носителями тѣхъ искръ Божіихъ, которыя разбросаны въ человѣчествѣ очень щедро, но которыя часто тухнутъ, потому что воспитатели обращаютъ на нихъ мало вниманія.

Представимъ себѣ, что ребенка 10—11 лѣтъ, который любитъ рисованье, мы начнемъ серьезно учить, давая ему всевозможные способы удовлетворять своему желанію. Если мы вручимъ ему краски, то глаза его будутъ уже съ этихъ поръ развиваться и, конечно, лучше, чѣмъ въ 20 лѣтъ, когда цвѣтоощущеніе не такъ уже остро. Всевозможныя впечатлѣнія въ дѣтствѣ воспринимаются гораздо живѣе, чѣмъ въ зрѣлыхъ годахъ, и дольше остаются въ памяти, а въ сохраненіи впечатлѣній, полученныхъ при наблюденіи натуры, и заключается искусство.

Сначала безсознательно, а затѣмъ все съ большимъ и большимъ пониманіемъ, начинающій будетъ вглядываться въ тона и отношенія между ними. Къ 17—18 годамъ сложится цѣлая, глубоко прочувствованная гамма тоновъ; къ этому же времени совершенно непроизвольно выработается рисунокъ, какъ и сознаніе важности его, и молодой художникъ безъ принужденія самъ засядетъ за изученіе его, зная, что̀ ему нужно и ка̀къ желательно достигнуть, а въ 20 лѣтъ, когда товарищи его только приступятъ къ азбукѣ искусства, онъ можетъ приступить уже къ творчеству. При подобномъ воспитаніи, на изученіе первыхъ ступеней будутъ посвящены года, когда у человѣка наиболѣе сильныя воспріятія; слѣдующіе же года свѣжей и сильной юности, какъ полнаго развитія всѣхъ стремленій, будутъ посвящены творчеству. При такихъ условіяхъ художникъ можетъ дать дѣйствительно сильныя и глубокія вещи.

Терять же дѣтскіе года, а юность посвящать ученью, чтобы только въ зрѣлыхъ годахъ приняться за творчество,—болѣе чѣмъ невыгодно. Лучшіе года, полные жизни, интереса къ окружающему, возрожденія новыхъ животрепещущихъ идей, которыя въ то время только и могутъ быть переданы съ тѣмъ же горячимъ чувствомъ, съ какимъ юноша относится къ нимъ,—канутъ въ вѣчность, загубленные сухимъ изученіемъ школьныхъ гипсовъ и натурщиковъ. Наступятъ поздніе года: художникъ убѣждается, что его кое-чему выучили, что онъ кое-что знаетъ, и онъ хочетъ создать что-нибудь, но, увы, передъ нимъ—два препятствія: первое—отсутствіе колорита, второе—отсутствіе идей. Взявшись за краски въ 25 лѣтъ, онъ не способенъ развить свой глазъ такъ, чтобы подмѣчать мельчайшіе оттѣнки и переходы красокъ, а, принявшись за творчество въ 30 лѣтъ, уже не находитъ въ себѣ интересныхъ идей. Идеи собственно

есть, но онѣ давно перечувствованы, давно пережиты и разрѣшены въ томъ или другомъ направленіи и перестали быть новыми, а потому болѣе не волнуютъ сердца. Нѣтъ такихъ новыхъ идей, которыя способны захватить всю душу, сердце, чувство, которыя могутъ заставить его забыть все окружающее. Все кругомъ кажется мелко, пошло, обыденно. Идеи, волновавшія когда-то юношеское чувство, сталкиваясь съ дѣйствительностью, мало по малу стирались и потеряли свой рельефъ и колоритъ. И художникъ размѣнивается, начинаетъ писать по заказу портреты, пейзажи съ фотографій, поддѣлывается подъ вкусъ публики и самъ же смѣется подчасъ надъ бывшими юношескими мечтами. Но, часто, это смѣхъ сквозь слезы,—онъ чувствуетъ самъ, что его слова и смѣхъ фальшивы, и передъ нимъ падаетъ завѣса, закрывавшая до тѣхъ поръ истинное положеніе вещей. Онъ съ ужасомъ видитъ, что лучшіе года погибли безвозвратно, что теперь не явится уже тò чувство, которое могло бы создать дѣйствительно талантливую вещь, и онъ шепчетъ горько: «о, если бы при моихъ знаніяхъ вернуть года».

Счастливы тѣ, которые сохранили юношеское увлеченіе, которые свой внутренній міръ не смѣшали съ прозою реальной жизни, которые среди будничнаго существованія мечтали и мечтаютъ о воплощеніи великихъ идей, или тѣ, которые при воспоминаніи о былыхъ увлеченіяхъ снова чувствуютъ силу создать великое. Но такихъ немного, остальные же гибнутъ, размѣниваются на мелочи—иногда сознательно, иногда не понимая, отчего это съ ними происходитъ.

Сколько бы силъ было сохранено, сколько спасено художниковъ, если бъ ученье, въ буквальномъ смыслѣ этого слова, кончалось къ 20-ти годамъ, а съ того времени художникъ начиналъ бы творить, т. е. воплощать въ òбразы волнующія его идеи. Но у насъ большинство въ это время берется только за карандашъ, за краски же въ 25—26 лѣтъ. Въ лучшемъ случаѣ они добиваются того, что работы ихъ отличаются большей или меньшей добросовѣстностью въ рисункѣ, на который они и налегаютъ, говоря: «надо рисовать, потому что въ рисункѣ все!» Имъ можно простить эти слова, потому что самимъ имъ никогда не влить въ свои картины горячаго чувства пониманія тоновъ: вотъ они и упираютъ на рисунокъ, такъ какъ это—область, въ которой и бездарность можетъ, хоть и медленно, совершенствоваться до безконечности.

Изъ этихъ неудачниковъ искусства, какъ я ихъ считаю возможнымъ назвать, выходятъ—и скверные преподаватели, потому что они болѣе всего обращаютъ вниманіе на изученіе рисунка, мучатъ учениковъ педантизмомъ, задерживая всѣми правдами и неправдами стремленіе ихъ къ изученію тоновъ. Они-то приносятъ громадный вредъ: пользуясь авторитетомъ своего званія, они сознательно направляютъ учениковъ по ложной дорогѣ, которую считаютъ истинной только потому, что сами по ней шли.

Надо замѣтить, что такихъ руководителей, къ сожалѣнію, гораздо больше, чѣмъ учителей, сознающихъ всю важность ранняго изученія тоновъ. Происходитъ это оттого, что въ учителя рисованія идутъ по большей части тѣ, которымъ не удалась чисто художественная карьера. Тѣ же,

которые въ этой дѣятельности дѣйствительно могли бы принести громадную пользу, по большей части настолько обезпечены, что не нуждаются въ учительскихъ мѣстахъ. А такихъ, которые выбираютъ эту дѣятельность ради интереса къ ней,—пожалуй, и совсѣмъ нѣтъ или очень мало. Между тѣмъ, какъ нужны хорошіе руководители въ школахъ и гимназіяхъ, особенно въ провинціи, гдѣ можно найти массу учениковъ съ недюжинными задатками, которые, не имѣя возможности заниматься искусствомъ внѣ своего заведенія, обращаются къ своимъ учителямъ! Сколько гибнетъ молодыхъ стремленій изъ-за непониманія, холоднаго отношенія къ дѣлу или педантизма преподавателей, строящихъ свои методы на основаніи собственной неудачной художественной карьеры!

Въ школѣ учитель сталкивается съ первыми робкими проявленіями чувства и его долгъ поддержать, а не губить его строгимъ требованіемъ слѣпого подражанія безъ всякой самостоятельности. Если въ юношескихъ годахъ признается извѣстная свобода творчества, то еще бóльшая свобода должна быть предоставлена совсѣмъ юному ученику. Ребенокъ не можетъ относиться даже и къ любимой работѣ очень серьезно, съ настойчивостью преслѣдовать избранную цѣль; но это далеко не значитъ, что онъ неспособенъ къ ней.

Обыкновенно учителя ставятъ свою собственную цѣль, чаще всего просто утвержденную программу, и ведутъ къ ней всѣхъ безъ различія желаній и наклонностей, еще менѣе обращая вниманія на неклассныя работы и относясь къ послѣднимъ даже съ пренебреженіемъ, особенно, если классныя работы почему-нибудь неудовлетворительны. Хорошо ли это? Многіе думаютъ, что у ребенка міръ очень съуженъ, что онъ неспособенъ уяснить себѣ многихъ явленій и потому сначала долженъ пройти извѣстный курсъ по признанному наилучшимъ въ данное время шаблону. Но это большая ошибка. Ребенокъ живо чувствуетъ все происходящее вокругъ него и анализируетъ свои наблюденія, дѣлаетъ выводы, приходитъ къ извѣстнымъ заключеніямъ,—быть можетъ страннымъ съ нашей точки зрѣнія, но вполнѣ логичнымъ съ его.

То же и при изученіи искусства. Ребенокъ не можетъ задаваться тѣми цѣлями, которыми задаемся мы,—у него другіе импульсы; но мы не должны уничтожать ихъ только потому, что они—дѣтскія и не могутъ быть годны въ будущемъ. Въ настоящее время для ребенка они являются логической причиной къ работѣ и этимъ надо пользоваться, а не замѣнять ихъ приказаніемъ, которое только расхолаживаетъ охоту; наоборотъ, какая бы побудительная причина ни была, разъ она признана ученикомъ,—необходимо поддержать ее, насколько возможно. У большинства учениковъ, помимо инстинктивнаго стремленія къ искусству, побудительной причиной для болѣе или менѣе усердныхъ занятій является простое желаніе выдвинуться чѣмъ-нибудь изъ среды товарищей, заслужить похвалу или даже похвастаться, однимъ словомъ—честолюбіе въ той или другой формѣ. Хороши или дурны эти побужденія сами по себѣ, съ нравственной точки зрѣнія,—мы не будемъ разбирать, тѣмъ болѣе, что на всѣхъ людей дѣйствуетъ честолюбіе и безъ него немыслимъ былъ бы никакой прогрессъ. Намъ до-

статочно, что эта причина заставляетъ ученика усердно работать,—это главное.

Но даже и при сильно развитомъ честолюбіи дѣтская живая натура не въ состояніи вынести монотонности преподаванія: вѣчное рисованіе карандашемъ одного и того же гипсоваго листика или геометрическихъ фигуръ—скоро заставитъ возненавидѣть рисованіе. Совсѣмъ другое отношеніе къ дѣлу выкажутъ ученики, которымъ дана возможность рисовать не только карандашемъ, но и сепіей, тушью, перомъ, акварельными и масляными красками,—однимъ словомъ, чѣмъ каждому хочется. Монотонность исчезнетъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, исчезнетъ принужденіе, потому что масса новыхъ впечатлѣній, интересъ передачи свѣтовыхъ эффектовъ красками—подкупятъ каждаго.

Ученикъ чувствуетъ, что онъ является уже не ученикомъ, но до извѣстной степени художникомъ: онъ можетъ попробовать написать что-нибудь по своему замыслу, онъ можетъ творить! Все это поощряетъ къ дальнѣйшей работѣ, которая идетъ лучше и лучше, и тѣмъ самымъ связываетъ ученика съ искусствомъ невидимыми, но могучими нитями. Пройдутъ года, желаніе выскочить, отличиться передъ товарищами, отойдетъ на второй планъ, и останется только любовь къ искусству, настолько сильная, что во всю послѣдующую жизнь человѣкъ не въ состояніи, если бы даже и захотѣлъ, отдѣлаться отъ нея.

Когда же опытность пріобрѣтена и сложатся извѣстные принципы и взгляды на жизнь, то составится сложная, но стройная система, съ которой молодой художникъ вступитъ въ жизнь и начнетъ передавать волнующія его идеи, воплощать ихъ въ образы съ пылкимъ юношескимъ чувствомъ. Изъ-подъ его кисти выйдутъ сильныя вещи, которыя и въ позднѣйшіе года способны будутъ вновь поднять нервы и зажечь пламя творчества. Только пережившій въ юности сильныя страсти можетъ въ старости воспламеняться давно прошедшимъ; только написавшій въ юности сильныя картины способенъ и въ старости воспламенить въ себѣ священный огонь. Человѣкъ, юность котораго прошла покойно, безъ волненій и страстей,—подъ старость дѣлается еще болѣе холоднымъ и равнодушнымъ ко всему окружающему. Кто же станетъ думать, что художникъ, по преимуществу человѣкъ чувства, потерявъ года на сухое педантическое ученье, притупивъ глаза свои на условныхъ школьныхъ формахъ, не имѣющій понятія о воздухѣ, солнцѣ, просторѣ полей, блескѣ ликующей природы съ причудливой игрой свѣта и тѣни,—кто вообразитъ, что подобный художникъ можетъ создать что-нибудь глубокое, способное затронуть чувство зрителя! Нѣтъ, онъ ничего подобнаго не создастъ, такъ какъ для этого надо вновь переучиваться, а время ужъ не то, и приходится только вздыхать о загубленныхъ способностяхъ. Благодаря невѣдѣнью, недосмотру, халатному отношенію преподавателей,—погибаютъ очень многіе таланты.

Необходимо измѣнить систему преподаванія, внести свѣтлый живой лучъ, но объ этомъ никто не думаетъ, потому что существующій методъ давно установился и признается большинствомъ. А развѣ постоянный опытъ не показываетъ намъ, что каждая эра, каждый вѣкъ и даже

десятилѣтіе предъявляютъ свои права, свои требованія, основанныя не на химерахъ, а на дѣйствительныхъ современныхъ нуждахъ? Поддерживая традиціи, мы губимъ прогрессъ въ самомъ корнѣ, мы замедляемъ ростъ первыхъ всходовъ, которые, напротивъ, должны быть оберегаемы особенно тщательно.

Все, сказанное выше, въ настоящее время—почти гласъ вопіющаго въ пустынѣ. Говорю, однако, «почти» на томъ основаніи, что знаю многихъ родителей, которые при малѣйшемъ желаніи ребенка покупали ему краски. Дѣлали они это большею частью, правда, не ради пользы, а просто, чтобы удовлетворить желанію любимаго воспитанника; это являлось даже въ видѣ баловства, но, дай Богъ, чтобы всякое баловство было такимъ же по своимъ послѣдствіямъ, какимъ является это.

Говоря о воспитаніи и развитіи глаза, нельзя не упомянуть о томъ, что̀ приноситъ громадный вредъ и вліяетъ на эстетическое развитіе ребенка. Я хочу сказать объ иллюстраціяхъ къ дѣтскимъ книгамъ, рисункахъ, играхъ съ черными или раскрашенными изображеніями и проч. Всякій согласится, что первыя впечатлѣнія, полученныя отъ хорошихъ работъ, дадутъ почву для эстетическаго развитія, а скверные образцы—это развитіе не только замедлятъ, но могутъ даже совершенно извратить. Плохіе рисунки, аляповато раскрашенные хромо-литографскимъ способомъ, пріучаютъ съ дѣтства не замѣчать пропорцій; нѣсколько яркихъ красокъ ослѣпляютъ и въ зародышѣ уничтожаютъ чувство къ безконечному числу тоновъ и полутоновъ въ натурѣ.

Конечно, въ отдѣльныхъ случаяхъ это незамѣтно, потому что, во-первыхъ, на эту сторону воспитанія никто не обращаетъ вниманія, или мало кто, а, во-вторыхъ, услѣдить за постепеннымъ развитіемъ чувства—совершенно невозможно. Знаніе—другое дѣло: оно можетъ быть точно выражено словами и мы можемъ контролировать его; чувство же является областью настолько темной, что анализировать его трудно, чтобы не сказать невозможно и взрослому, развитому человѣку, а не только ребенку, которому подчасъ не легко даже формулировать свои знанія. Но если мы возьмемъ цѣлое общество, государство или все человѣчество, то мы въ состояніи прослѣдить его эстетическое развитіе, которое идетъ быстрыми шагами. Произведенія искусства древнихъ Персовъ, Ассиро-Вавилонянъ, Египтянъ и проч. народовъ не могутъ дать намъ эстетическаго удовлетворенія, потому что не отвѣчаютъ современнымъ требованіямъ, да даже и произведенія позднѣйшихъ столѣтій не даютъ того, что̀ даютъ современныя намъ. Глазъ человѣчества постоянно измѣняется и пріобрѣтаетъ все бо̀льшую остроту при наблюденіи природы. Жизнь каждаго человѣка въ отдѣльности—не что̀ иное, какъ повтореніе жизни человѣчества, и потому для эстетическаго развитія надо воспитывать глазъ на художественныхъ образцахъ, отбрасывая все негодное, могущее замедлить развитіе. Въ міровой жизни это дѣлалось группами спеціалистовъ-художниковъ, которые указывали на лучшія вещи и, такимъ образомъ, была возможность сохранить только хорошіе образцы. Въ индивидуальной жизни роль критика должны взять на себя воспитатели ребенка.

У насъ въ Россіи дѣло иллюстрированія дѣтскихъ книгъ поставлено довольно слабо; хоть въ послѣдніе года въ этой области замѣтенъ нѣкоторый прогрессъ, но все-таки у насъ такая масса самыхъ уродливыхъ рисунковъ въ изданіяхъ, что немудрено, если художнику съ такимъ трудомъ приходится добиваться развитія. Вѣдь онъ, пройдя черезъ свое дѣтство, воспитался на этихъ грубыхъ образцахъ и много же ему надо силы воли и чувства, чтобы переучиваться заново. Переучившись, наконецъ, достигнувъ развитія, онъ принужденъ жаловаться на холодность и невниманіе публики, которая не только не оцѣнила его трудовъ, но подчасъ даже смѣется надъ его результатами, предпочитая лубочныя произведенія, къ которымъ привыкъ уже глазъ.

Обвинять публику въ этомъ—нельзя: не у кого и негдѣ ей было учиться, потому что эстетическое развитіе стоитъ у насъ только на почвѣ самовоспитанія и эстетика совершенно отсутствуетъ въ курсахъ средняго образованія. За границей, преимущественно во Франціи, публика—гораздо развитѣе, потому что съ самаго ранняго дѣтства передъ глазами ребенка находятся журналы и книги съ художественно исполненными иллюстраціями первоклассныхъ художниковъ, отпечатанными въ образцовыхъ литографіяхъ и цинкографіяхъ. Во Франціи вы не встрѣтите такого громаднаго числа интеллигентныхъ лицъ, какъ у насъ, исповѣдующихся, чуть ли не съ хвастовствомъ, въ полномъ индиферентизмѣ къ искусству. Только у насъ и можно услышать фразы, вродѣ: «не понимаю и понимать не хочу».

Воспитанный вкусъ публики за границей и пониманіе ею требованій искусства дѣлаютъ то̀, что и художники стремятся все болѣе и болѣе къ совершенству, ищутъ новые пути въ искусствѣ и все больше повышаютъ уровень развитія публики. Кромѣ того, болѣе серьезныя требованія создали конкуренцію въ средѣ художественно-промышленнаго производства, чѣмъ повысили его произведенія. Вслѣдствіе того же, репродукціи въ послѣднее время доведены до высокой степени совершенства. Все это составляетъ части одного цѣлаго и, цѣпляясь, подталкивая, помогая другъ другу и указывая на одну общую цѣль, достигаетъ того, что эстетическое развитіе страны идетъ быстрыми шагами.

У насъ же, гдѣ художественные интересы почти не находятъ себѣ отклика въ публикѣ и сосредоточиваются въ небольшомъ кружкѣ людей, посвятившихъ себя искусству,—эстетическое развитіе и не идетъ широко. Уничтожьте скверные образцы, дайте дѣтямъ художественно исполненныя вещи и вы не узнаете нашего искусства,—оно сразу шагнетъ на цѣлое столѣтіе, сравнительно съ прошлыми шагами! У насъ много чувства, но ему не дано почвы для благопріятнаго развитія и оно принуждено бросаться изъ стороны въ сторону, искать ощупью выхода, бороться съ непониманіемъ толпы и подчасъ гибнуть въ непосильной борьбѣ.

Найдутся, конечно, люди, которые мое мнѣніе признаютъ невѣрнымъ и назовутъ его крайнимъ: «не можетъ быть,—скажутъ они,—чтобы нѣсколько книжекъ съ уродливыми картинками испортили глазъ, который постоянно видитъ въ натурѣ правильныя отношенія и тона̀!» Но въ томъ-то и дѣло, что натура и передача ея—двѣ вещи разныя.

Вглядываясь въ какой-нибудь моментъ, человѣкъ видитъ только извѣстную форму, тона, но не вдумывается въ нихъ и не анализируетъ причинъ, производящихъ тотъ или другой эффектъ; онъ, напримѣръ, прямо говоритъ: «этотъ человѣкъ стоитъ на солнцѣ». Его интересуетъ только фактъ, а причины, давшія это впечатлѣніе, совершенно ускользаютъ отъ его вниманія.

Другое дѣло, когда человѣкъ видитъ какой-нибудь моментъ, переданный въ рисункѣ или въ картинѣ,—здѣсь онъ обращаетъ невольно вниманіе не только на тò, «что» изображено, но и на тò, «кàкъ» это передано. Если онъ постоянно будетъ видѣть рисунки, изображающіе людей съ короткими ногами, то со временемъ у него незамѣтно явится убѣжденіе, что людей надо рисовать съ короткими ногами, и, несмотря на то, что ежедневный опытъ будетъ доказывать ему противное, все-таки, если ему вздумается изобразить человѣческую фигуру, то онъ ее нарисуетъ согласно со своимъ эстетическимъ воззрѣніемъ на эту форму.

Произведенія искусства и реальные факты, о которыхъ трактуютъ,—совершенно разно понимаются. Особенно замѣтно это въ искусствѣ Японцевъ и Китайцевъ. Ихъ художники тоже передаютъ моменты изъ окружающей жизни, но передаютъ со своеобразнымъ пониманіемъ, согласно съ тѣми эстетическими принципами, которые они выработали, изучая произведенія своего искусства. Если бы главное воспитательное значеніе имѣла природа, тогда бы ничего подобнаго не было и искусство всѣхъ народовъ шло одинаково, измѣняясь лишь немного, сообразно со способностями каждаго.

Повторяю опять, что глазъ способенъ принимать условное за истинное, невѣрное за вѣрное,—вслѣдствіе привычки, а потому за развитіемъ его надо строго слѣдить. Такъ какъ въ дѣтскіе годы онъ воспріимчивѣе къ впечатлѣніямъ, то въ это время надо давать ему развиваться на хорошихъ образцахъ; одновременно онъ критически долженъ относиться къ природѣ, т. е. провѣрять изученныя формы во всѣхъ деталяхъ, но еще важнѣе формы—тона, а потому ихъ ребенокъ долженъ изучать съ тѣхъ лѣтъ, когда у него явится желаніе и возможность держать въ рукахъ палитру.

Вручите ребенку краски, карандаши, бумагу, холстъ, кисти и проч., и предоставьте ему работать свободно, водите на выставки, но—подальше, самое лучшее въ печку, забросьте дѣтскія книги съ грубыми рисунками, и вы не раскаетесь въ своемъ поступкѣ, потому что дадите вашему воспитаннику такое эстетическое воспитаніе, какое рѣдко кому достается на долю.

О нѢкоторыхЪ вѢяніяхЪ вЪ педагогіи искусства.

(РѢчь, читанная Н. И. МУРАШКО вЪ Кіевской рисовальной школѢ по случаю тридцатилѢтняго юбилея его служебной дѢятельности вЪ октябрѢ 1898 г.).

СЕГОДНЯ кончилось тридцать лѢтЪ моей скромной дѢятельности— дѢятельности, всецѢло посвященной искусству и его педагогіи. ЭтотЪ долгій опытЪ даетЪ мнѢ, надѢюсь, право сказать хоть нѢсколько словЪ о тѢхЪ выводахЪ, кЪ которымЪ я пришелЪ касательно различныхЪ теорій преподаванія рисованія, какЪ вЪ спеціальныхЪ, такЪ и вЪ общеобразовательныхЪ учебныхЪ заведеніяхЪ: быть можетЪ, изслѢдуя прошлое, мы натолкнемся на нѢкоторые факты и мысли, полезные для дальнѢйшаго пути.

ОкончивЪ свое художественное образованіе вЪ ПетербургѢ, я вЪ 1868 г. былЪ назначенЪ вЪ одну изЪ только что открывшихся КіевскихЪ прогимназій. Шестидесятые годы, какЪ вы изволите знать,—годы всеобщаго оживленія и обновленія; это обновленіе коснулось и искусства, а вмѢстѢ сЪ тѢмЪ и способовЪ его преподаванія. Повсюду стали говорить, что вЪ нашихЪ учебныхЪ заведеніяхЪ только рисуютЪ, а не учатся,—фраза эта проскользнула вЪ ЖурналѢ Министерства Народнаго Просвѣщенія; повторилЪ ее намЪ, всѢмЪ кіевскимЪ учителямЪ рисованія, помощникЪ попечителя, ИванЪ ЯковлевичЪ РостовцевЪ, спеціально собравЪ насЪ изЪ всѢхЪ мѢстныхЪ учебныхЪ заведеній. Нужно-таки сознаться, что вЪ этихЪ словахЪ заключалась не малая доля правды. Дѣйствительно, преподаваніе рисованія, вЪ большинствѢ случаевЪ, сводилось лишь кЪ тому, что учитель раздавалЪ литографированные оригиналы каждому ученику отдѢльно,—даль-

Diverses tendances dans l'enseignement de l'art. Discours de M. Mouraschko à Kieff.

нѣйшее же всецѣло почти зависѣло отъ усердія этого послѣдняго; только лучшія работы удостоивались поправокъ, замѣчаній, объясненій, менѣе же успѣшные ученики плели, что могли.

Такимъ образомъ, главной предстоящей задачей было: всѣхъ привлечь къ работѣ, всѣхъ болѣе или менѣе прїохотить къ ней и заинтересовать.

Первый шагъ въ этомъ направленіи былъ сдѣланъ введеніемъ большихъ разрисованныхъ таблицъ, съ которыхъ рисовалось уже цѣлымъ классомъ. Возбуждая въ учащихся нѣкоторое соревнованіе, эта система позволяла учителю дѣлать кое-какія теоретическія указанія, что составляло уже преимущество передъ прежнимъ методомъ. Къ сожалѣнію, таблицы эти заключали въ себѣ лишь рисунки орнаментовъ, зачастую довольно-таки сомнительнаго вкуса и стиля, вслѣдствіе чего вскорѣ послышались голоса, требовавшіе ихъ отмѣны. Вопросъ о преподаваніи рисованія сдѣлался настоящей злобой дня. Онъ обсуждался какъ въ коммиссіяхъ при Министерствѣ Народнаго Просвѣщенія, такъ и при Академіи Художествъ; принимали въ немъ живое участіе даже такіе корифеи русскаго искусства, какъ Крамской и Ге. Ярые реалисты, горячіе поклонники природы и жизни, они не могли не заклеймить мертвой скуки рисованія съ литографій и оригиналовъ.

Но въ то время какъ, подъ вліяніемъ мощнаго призыва упомянутыхъ нами художниковъ, всякое копированіе было нѣкоторыми вовсе исключено изъ системы преподаванія,—другими это условіе было поставлено въ самую основу ея, при чемъ орнаменту было отдано первое, чтобы не сказать исключительное, мѣсто. По мнѣнію этихъ послѣднихъ, главная задача преподаванія рисованія—непосредственное приложеніе его къ жизни, болѣе всего, конечно, въ такъ называемыхъ прикладныхъ искусствахъ.

Слѣдствіемъ такихъ противорѣчивыхъ взглядовъ на предметъ—явился своего рода расколъ. Каждая партія отстаивала правоту своихъ мнѣній и, какъ всегда почти бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, впадала въ крайности. Защитники природы и непосредственнаго ея наблюденія словно забыли объ извѣстной преемственности искусства и его тайнъ: вычеркивая изъ преподаванія рисованіе съ оригиналовъ, что находится въ связи съ изученіемъ прежнихъ мастеровъ,—они этимъ самымъ какъ бы отрицали все добытое прошлымъ, забывая, что изученіе не всегда же ведетъ къ рабскому подражанію. Но противники ихъ врядъ ли достигали лучшихъ результатовъ: въ погонѣ за безчисленными и разнообразными «приложеніями» искусства, о самомъ искусствѣ они словно забыли вовсе.

Въ самомъ дѣлѣ, если мы съ одной стороны посмотримъ на постановку дѣла въ нѣкоторыхъ изъ открывавшихся въ то время спеціальныхъ заведеній; если вспомнимъ о громадномъ количествѣ затраченнаго на нихъ труда и средствъ, средствъ, исчисляющихся подчасъ не десятками, а сотнями тысячъ, даже милліонами, и сопоставимъ все это съ полученными результатами,—мы поневолѣ должны будемъ признать, что они не совсѣмъ оправдали возложенныя на нихъ надежды.

Чтобы дать хоть нѣкоторое понятіе о роскоши, которою были обставлены эти школы прикладныхъ искусствъ, я укажу хотя бы на тотъ фактъ, что въ одной изъ нихъ существовали, напр., отдѣльные классы

орнаментовъ, капителей, вазъ, черченія и, наконецъ, классъ композиціи, гдѣ, на основаніи пройденной теоріи и изученныхъ стилей, компановались рисунки для различныхъ предметовъ: самоваровъ, стульевъ, обоевъ, подсвѣчниковъ и проч. Казалось бы, что столь широкая постановка дѣла должна была дать достойные плоды,—къ сожалѣнію, мы не знаемъ фактовъ, которые могли бы подтвердить подобное предположеніе. Послѣдній конкурсъ при Академіи Художествъ показалъ, что изъ болѣе чѣмъ десяти преподавателей, окончившихъ свое художественное образованіе въ этихъ училищахъ,—только одинъ удостоился похвалы, двое оказались удовлетворительными, остальные же признаны недостаточно соотвѣтствующими своему назначенію, несмотря на то, что Министерство Народнаго Просвѣщенія болѣе всего и рекомендовало ихъ въ качествѣ учителей.

Мнѣ самому случалось подчасъ наблюдать примѣненіе системы прикладного рисованія и, нужно сознаться, что увлеченіе ею подчасъ приводило къ прямо-таки курьезнымъ результатамъ. Невольно приходитъ на память урокъ рисованія въ «Образцовомъ реальномъ училищѣ», куда я отправился спеціально для изученія постановки тамъ этого предмета.

Я зашелъ во 2-й классъ. Явился учитель и роздалъ ученикамъ чистые листки бумаги, приказавъ спроектировать и нарисовать подсвѣчникъ. Дѣти принялись за работу. Прошло съ полчаса, когда я рѣшился взглянуть на результаты, но увы!—кромѣ несуразныхъ каракулекъ, я ничего не могъ отыскать. Тщетно учитель подходилъ то къ одному, то къ другому, показывая рисунки посвѣчниковъ самыхъ разнообразныхъ видовъ и стилей,—дѣло не подвигалось. Дѣти смотрѣли на рисунки, но эти послѣдніе, повидимому, не только не помогали имъ, а еще пуще сбивали ихъ съ толку. Становилось мнѣ очевиднымъ, что предлагалось имъ нѣчто, совсѣмъ не подходящее ни къ ихъ возрасту, ни къ ихъ развитію.

— «Да, невольно подумалъ я, хороша, быть можетъ, мысль, да не къ мѣсту приложена. То̀, что̀ для юношей, уже освоившихся со стилями и набившихъ руку и глазъ въ рисункѣ и композиціи, было бы полезнымъ и интереснымъ упражненіемъ,—здѣсь, для этихъ малышей-реалистовъ, является ничѣмъ не оправдываемой тратой времени и силъ».

Но прикладнымъ искусствомъ не исчерпывается рядъ увлеченій педагогіи рисованія. Слова: «рисуютъ, а не учатся» нѣкоторыми преподавателями были поняты въ смыслѣ необходимости большаго ознакомленія учениковъ съ теоріей искусства; результатомъ этого явилось преподаваніе всѣхъ тонкостей перспективы ученику, едва умѣющему держать въ рукѣ карандашъ и не умѣющему еще вовсе даже смотрѣть на предметъ. И явилась новая крайность, отъ которой многіе не отдѣлались и до сего дня: учатся, но не рисуютъ *).

Теорія и тенденція убили здравый смыслъ, и естественное развитіе, развитіе простое, установившееся вѣками,—было отброшено. А между тѣмъ, даже поверхностное наблюденіе фактовъ какъ бы само указываетъ путь, по которому надо идти. Въ самомъ дѣлѣ: что̀ рисуетъ ребенокъ, впервые

*) См. «Отчетъ Академич. конкурса за 1898 г.», стр. 5—6.

взявшись за карандашъ?—избу съ трубой и дымомъ, лошадку, а моя внука, напр.,—своего папу съ торчащими вверхъ волосами.

Однимъ словомъ, всякій сначала стремится передать на бумагѣ то̀, что̀ его окружаетъ, то̀, что̀ такъ или иначе привлекаетъ его вниманіе. Задача науки—помогать лишь воспроизведенію этой драгоцѣнной дѣйствительности, а не заслонять ее съ первыхъ же шаговъ.

Но въ то время, какъ въ столицахъ спорили, судили о достоинствахъ или недостаткахъ той или иной системы,—что̀ же дѣлалось у насъ въ школѣ?

У насъ рисовали и... рисовали.

Я проводилъ мысль, что искусство—это цѣлый міръ: птица ли въ небѣ, рыба ли въ морѣ,—все это наше, все можетъ служить богатымъ и благодарнымъ матеріаломъ для изображенія. Міръ Божій такъ полонъ красоты и интереса! Умѣйте только въ него вдумываться, всматриваться и ловить его преходящіе образы.

Отбросимъ всякое рабское подражаніе и станемъ на все смотрѣть своими собственными глазами, начиная съ простого кубика и кончая живой натурой.

Эта идея была краеугольнымъ камнемъ всей нашей системы.

Но поднявшійся полемическій шумъ не могъ не отразиться и на насъ.

Иванъ Николовичъ Терещенко, чьими средствами наша школа и живетъ, со всѣмъ пыломъ своей милой отзывчивой натуры накинулся на новыя идеи. Мысль о непосредственномъ приложеніи искусства къ жизни—въ особенности пришлась ему по душѣ, и въ одномъ разговорѣ со мною онъ сталъ настойчиво требовать о введеніи въ школу практическихъ пріемовъ по композиціи узоровъ для мебели, обоевъ, тисненія на кожѣ и т. п.,—чисто прикладныхъ уже формъ искусства.

Я невольно задумался: съ одной стороны хотѣлось исполнить желаніе человѣка, которому школа обязана всѣмъ; съ другой—чувствовалась вся трудность, почти невыполнимость подобной задачи при тѣхъ скудныхъ, сравнительно, средствахъ, которыми мы тогда располагали. Но затрудненія были не только матеріальныя: предстояло еще опредѣлить, что̀ кому именно нужно. Хорошо, когда приходитъ къ намъ учиться ретушеръ, гравировщикъ, иконописецъ,—сама ихъ спеціальность указываетъ, на что̀ слѣдуетъ налегать; но, помимо ихъ, встрѣчаются у насъ и офицеры, и студенты, и гимназисты, и служащіе самыхъ разнообразныхъ вѣдомствъ, возрастовъ, положеній, встрѣчаются и дѣвицы, желающія пріятно заполнить свой досугъ,—однимъ словомъ, представители самыхъ различныхъ классовъ общества, самыхъ различныхъ степеней знанія и развитія.

Какъ же ихъ спеціализировать? Да и возможно ли еще давать опредѣленное, узкое направленіе человѣку, который самъ еще не знаетъ своихъ силъ, который еле только разбирается въ азбукѣ искусства? Являлся, наконецъ, вопросъ: захочетъ ли еще студентъ или офицеръ чертить проекты самоваровъ или рисунки для обоевъ. Все это приводило меня втупикъ, и я не зналъ на что̀ рѣшиться.

На наше счастье, дѣла потребовали Ивана Николовича въ Москву и Петербургъ, гдѣ онъ имѣлъ возможность присмотрѣться къ приложенію на практикѣ тѣхъ идей, о которыхъ онъ пока зналъ лишь по наслышкѣ.

Это знакомство, повидимому, нѣсколько измѣнило его взглядъ на сущность дѣла, такъ какъ, по своемъ возвращеніи, онъ ужъ болѣе не настаивалъ на введеніи реформы, а лишь значительно увеличилъ содержаніе школы, оставивъ ее при прежней программѣ.

Не намъ пришлось вводить реформы, а тѣмъ, кого намъ ставили въ примѣръ.

Но почти четверть вѣка потребовалось для того, чтобы прійти къ убѣжденію, что прикладнымъ искусствомъ нужно не начинать, а оканчивать, что для «прикладыванія» чего-либо необходимо—это «что-то» имѣть, а это и есть художественное образованіе. Теперь только убѣдились въ томъ, что основа всему есть—умѣніе рисовать, вмѣстѣ съ возможно широкимъ развитіемъ художественнаго кругозора и художественнаго вкуса. Главнымъ пособіемъ для этой послѣдней цѣли должны служить музеи, полные художественныхъ произведеній. Только музеи эти не должны быть односторонними въ выборѣ матеріаловъ, имъ не слѣдуетъ быть только археологическими, историческими, или же собраніями опредѣленныхъ предметовъ, какъ часто бывало тамъ, гдѣ орнаменту придавали какое-то особенное воспитательное значеніе,—нѣтъ, мы хотѣли бы видѣть ихъ музеями художественными въ самомъ полномъ и широкомъ значеніи этого слова. Правильность этой системы подтверждаютъ и факты. Ученики нашей школы неоднократно уже имѣли случай прикладывать свои силы и познанія при различныхъ работахъ, имѣвшихъ общественное значеніе: мы встрѣчаемъ ихъ при реставраціи старинныхъ фресокъ Кирилловской церкви, они принимаютъ дѣятельное участіе въ украшеніи новаго Владимірскаго собора, теперь же мы снова видимъ ихъ въ качествѣ помощниковъ проф. Верещагина при расписываніи стѣнъ нашей великой Печерской обители. Съумѣютъ они внести свою лепту и въ декоративномъ «прикладномъ» искусствѣ—былъ бы лишь спросъ.

Я обратился къ нимъ съ просьбой набросать къ сегодняшнему дню проекты вѣера, чернильницы, кувшина и виньетки,—результаты моей просьбы тутъ же выставлены. Послѣднимъ же аргументомъ въ пользу нашихъ взглядовъ можетъ послужить—отчетъ Коммиссіи при Академіи Художествъ за 1898-й годъ касательно работъ учениковъ разныхъ учебныхъ заведеній: изъ преподавателей 80-ти заведеній, участвовавшихъ въ конкурсѣ, отличены лишь 11-ть человѣкъ, изъ которыхъ шесть состоятъ при Кіевской рисовальной школѣ.

Мои товарищи и почтенные сотрудники получили похвалы, двое же изъ нихъ—гг. Платоновъ и Пимоненко представлены къ Высочайшей наградѣ, а само преподаваніе признано живымъ и художественнымъ. Эти результаты даютъ мнѣ смѣлость допустить, что и наша скромная, невидная, но долголѣтняя дѣятельность—все же принесетъ и свои плоды на пользу дорогого намъ искусства: это великое утѣшеніе, великое счастье послѣ тридцати лѣтъ неусыпнаго служенія ему.

Въ заключеніе, не могу не сказать нѣсколько словъ о человѣкѣ, съ именемъ котораго неразрывно связана вся моя дѣятельность. Скажу больше:

безъ его помощи мнѣ, вѣроятно, никогда не пришлось бы достигнуть той цѣли, которую я себѣ поставилъ.

Человѣкъ этотъ—Иванъ Николовичъ Терещенко. Тяжелая болѣзнь лишила меня удовольствія видѣть его здѣсь въ этотъ знаменательный для меня день, но это же обстоятельство даетъ мнѣ возможность хоть нѣсколько охарактеризировать его, какъ человѣка. Для меня—эта характеристика поистинѣ является нравственной потребностью, такъ какъ, за все время нашего знакомства, онъ не только не допускалъ публичнаго выраженія моей къ нему признательности за все, сдѣланное для школы, но, по свойственной ему скромности, всегда старался выдвинуть одного лишь меня.

Я не могу забыть, какъ восемь лѣтъ тому назадъ, въ день празднованія пятнадцатилѣтняго юбилея школы, онъ утромъ явился къ намъ и, просмотрѣвъ приготовленную къ этому случаю рѣчь, вычеркнулъ все, что̀ касалось его лично.

«Да чей же это праздникъ?»—воскликнулъ я невольно.—«Кто же создалъ школу?»

«Вы»,—отвѣтилъ онъ,—«слѣдовательно, и праздникъ вашъ».

Я хотѣлъ было возразить, но онъ снова меня перебилъ:

«Послушайте, не я пришелъ къ вамъ, а вы ко мнѣ».

Какъ видите, онъ ни во что̀ ставилъ тѣ средства, которыми онъ жертвовалъ для нашего дѣла. Насколько же эти средства были значительны, можно судить по тому, что, когда въ 1885 г. возникъ вопросъ о воспитательномъ значеніи орнамента, Иванъ Николовичъ немедленно отправилъ меня за границу, чтобы изучить постановку этого вопроса въ иностранныхъ учебныхъ заведеніяхъ. Не будетъ поэтому преувеличеніемъ сказать, что все, достигнутое нами,—достигнуто благодаря просвѣщенной заботливости Ивана Николовича, содержащаго школу исключительно лишь на свои средства и до сего дня, а потому, если нашей школѣ суждено хоть отчасти способствовать поднятію художественнаго уровня общества, если, благодаря ей, наша промышленность и мѣстное производство примутъ болѣе художественныя формы,—честь и слава этихъ благихъ результатовъ должны быть отнесены на счетъ глубокой и искренней любви къ нашему дѣлу со стороны Ивана Николовича, такъ щедро и великодушно откликнувшагося на мою просьбу о помощи двадцать два года тому назадъ.

Кіевъ,
22 октября 1898 г.



Художественная Хроника.

«Весенняя» выставка въ Одессѣ.

На 3-й «весенней» выставкѣ живописи и ваянія, часть которой попала потомъ въ Ростовъ на Дону (о чемъ у насъ было говорено уже), участвовали своими картинами слѣдующіе художники:

Сынъ покойнаго жанриста, молодой художникъ Георгій Николаевичъ Сверчковъ; онъ идетъ по стопамъ своего отца, хотя и предпочитаетъ акварель масляной живописи, любимый же его сюжетъ—это простая бурая крестьянская лошадка.

Затѣмъ Д. А. Пахомовъ, уже сформировавшійся художникъ,—въ его работахъ есть настроеніе, есть мысль. Его «Тоскливый мотивъ» изображаетъ небольшой прудъ, окаймленный небольшою горкою; тамъ сразу набѣжалъ сильный вѣтеръ, а за нимъ налегли тяжелыя, темныя, свинцовыя тучи,—еще моментъ и послѣдній лучъ солнца, освѣщающій глинистую горку и трепещущія деревья, пропадетъ... Тихо и какъ бы жалобно качается лодочка... Тоскливо... Его же «Военно-Грузинская дорога», по всей вѣроятности,—этюдъ, но производитъ впечатлѣніе картины: тутъ Пахомову удалось то̀, что̀ такъ рѣдко удается даже самымъ талантливымъ художникамъ, т. е. воздухъ, но не надо думать о воздушной перспективѣ, ибо въ картинѣ Пахомова изображено одно только единственное полуденное облачко, сіяющее, прозрачное и блестящее, а внизу—легкій, блѣдно-зеленый, прозрачный тонъ неба.

Далѣе, Аведиковъ—молодой художникъ, самоучка; онъ работаетъ недавно, живетъ въ такомъ захолустьи, какъ Аккерманъ, и, подобно большинству армянъ, любитъ марину; онъ, конечно, начинающій художникъ, но въ немъ есть одно достоинство, которое необходимо отмѣтить: Аведиковъ въ своихъ работахъ остается Аведиковымъ,—Айвазовскій и Судковскій не вліяютъ на него, онъ можетъ смѣло сказать: «мой стаканъ малъ, но я пью изъ собственнаго стакана».

Э. Л. Боски—молодой скульпторъ, въ «Кружкѣ» единственный; онъ выставилъ бюстъ авто-портретъ, гдѣ большое движеніе головы и вообще много чувства.

На выставкѣ имѣлась картина Н. К. Грандковскаго («На берегу Волги»)—это былъ гвоздь; она очень мила въ тонѣ, въ его колоритѣ нѣтъ черноты.

Г-жа Герунгъ прислала двѣ акварели—она ученица Манизера, выказываетъ правдивый тонъ и неробкую манеру, какая обыкновенно присуща прекрасному полу; лучшая вещь ея—«Головка»: это, кажется, портретъ и тамъ очень много того, что̀ требуется отъ портретиста, т. е. внутреннее сходство или настроеніе.

Н. М. Карцовъ—пейзажистъ и изобразитель «Nature morte»; лучшая его вещь—это «Закатъ солнца». Здѣсь удачно схвачено зарево—оно прозрачно, ярко и сильно. Воспитывался онъ въ Одесской школѣ и въ Императорской Академіи Художествъ.

А. М. Маныламъ-старшій: его большой пейзажъ («Воспоминаніе о Кіевѣ—по дорогѣ на Печерскъ») отличается прекрасно переданнымъ небомъ; воспитывался этотъ художникъ—въ Императорской Академіи Художествъ.

В. Маковскій—кіевлянинъ и, по профессіи, пейзажистъ; лучшая его картина—

Exposition de peinture et de sculpture en printemps à Odessa.



МАНЫЛАМЪ, «По дорогѣ въ Кіевъ». — MANYLAM, «La route pour Kieff».

«Дождь будетъ»—небольшая вещичка, гдѣ изображены грозовая туча и послѣдній лучъ солнца, по дорогѣ же несется пыль; послѣдняя очень удачно передана.

И. А. Пайвель—одесситъ, воспитанникъ мѣстной школы и Парижской академіи; его картина изображала одно изъ Одесскихъ кладбищъ,—тамъ по дорогѣ женщина съ гробикомъ въ рукахъ.

М. И. Соломоновъ—тоже ученикъ Одесской школы и Парижской академіи; онъ пастелистъ и, по направленію, французъ: лучшая его вещь—«Адвокатъ и его кліентка»—изображала собственно кліентку, огорченную по поводу проиграннаго процесса.

Наконецъ, пользуется большимъ успѣхомъ въ Одессѣ—Р. Ѳ. Френцъ.

Еще былъ І. Г. Феллеръ, воспитанникъ Императорской Академіи Художествъ. Его работа была—лучшая вещь на выставкѣ: она писана толково и въ ней увѣренный рисунокъ; тутъ—зима, осѣдланная лошадь безъ сѣдока, преслѣдуемая волками, одинъ изъ которыхъ забѣгаетъ впередъ, а второй приготовляется къ прыжку; ужасъ лошади, изображенной на всемъ скаку, выкатившіеся отъ страха и налитые кровью глаза ея, алчность волковъ,—все это передано весьма и весьма толково. Феллеръ участвовалъ на выставкѣ въ Одессѣ впервые.

Вообще въ «Кружкѣ» все болѣе дебютанты, какъ, напр.: Аведиковъ, Боски, Соломоновъ, и еще—Діамантъ, Козаковъ, но участвовали и нѣкоторые изъ «южно-русскихъ художниковъ», какъ, напримѣръ: Соломаха и Маковскій. Кромѣ того, «Кружокъ» ставитъ себѣ въ заслугу, что пригласилъ столичныхъ художниковъ, которымъ присланы были приглашенія и отъ южно-русскихъ художниковъ.

Въ заключеніе необходимо сказать два слова о новыхъ работахъ С. Я. Кишиневскаго. Его «На дачѣ»—это «plain air», настоящая миніатюра, гдѣ свѣтло-сѣрыя краски, видимо, чтобы учиться на нихъ. Двѣ пастели его же—характерные этюды головы, они писаны въ духѣ Ленбаха: художникъ предпочитаетъ пастель, въ которой меньше живописи, но больше характерности и рисунка, а самое главное—прозрачность глаза, влага его. Тутъ же былъ выставленъ и варіантъ его картины: «А могъ быть человѣкомъ».



КИШИНЕВСКІЙ, «На дачѣ», пастель. — KISCHINEWSKI, «A la campagre» pastcl.



КИШИНЕВСКІЙ.
«А могъ быть человѣкомъ».

KISCHINEWSKI.
«Et il pouvait fai e carrière».

Правленіе «**Товарищества Южно-Русскихъ Художниковъ** просило Редакцію напечатать въ журналѣ, что десятая очередная выставка Т-ва откроется, какъ и всегда,—1-го октября 1899 года и что послѣдній срокъ пріема произведеній—20-го сентября. На выставку принимаются оригинальныя художественныя произведенія, не бывшія ранѣе на выставкахъ въ г. Одессѣ: по живописи (масляными и акварельными красками), архитектурѣ, скульптурѣ, медальерному искусству, а также—офорты, гравюры, мозаики, рисунки карандашемъ и перомъ и проч.

Товарищество, по примѣру прошлыхъ лѣтъ, предполагаетъ издать иллюстрированный каталогъ Х-й выставки, а такъ какъ въ текущемъ году, по случаю 10-ти лѣтняго существованія Т-ва, выставка, какъ юбилейная, будетъ обширнѣе обыкновеннаго, то и каталогъ предположено издать въ болѣе полномъ объемѣ. Поэтому Правленіе покорнѣйше проситъ гг. экспонентовъ, заинтересованныхъ помѣщеніемъ ихъ произведеній въ иллюстрированномъ каталогѣ, озаботиться присылкою таковыхъ по возможности заблаговременно.

ПРАВИЛА

для пріема художественныхъ произведеній Товариществомъ Южно-Русскихъ Художниковъ въ г. Одессѣ.

1) Художественныя произведенія принимаются на выставки не иначе, какъ въ рамахъ и въ сопровожденіи препроводительнаго письма и карточки.

2) Въ препроводительныхъ письмахъ должно быть четко обозначено: имя, отчество и фамилія художника, точный адресъ, названія посылаемыхъ произведеній, оцѣнка каждаго изъ нихъ для продажи и страхованія при пересылкѣ, а также выражено согласіе на репродукцію произведеній въ иллюстрированномъ каталогѣ. Въ карточкахъ, которыя слѣдуетъ приклеивать или прикрѣплять на оборотахъ картинъ или рамъ, должны быть обозначены: имя, отчество и фамилія художника и названіе картины.

3) На крышкахъ ящиковъ, въ которыхъ присылаются произведенія, должны быть написаны начальныя буквы имени, отчества и фамиліи художника.

4) Присылка произведеній на выставку производится за счетъ гг. экспонентовъ, съ выставки же (принятыя произведенія) отсылаются гг. экспонентамъ за счетъ Товарищества.

5) Произведенія лицъ, не состоящихъ членами Товарищества, подвергаются жюри и, въ случаѣ непринятія на выставку, должны быть взяты обратно въ теченіе двухъ недѣль, въ противномъ случаѣ отсылаются по указанному въ запискахъ адресу на счетъ приславшихъ, съ наложеніемъ платежа за пересылку.

6) Принятыя на выставку произведенія не могутъ быть сняты ранѣе окончанія выставочнаго періода, безъ разрѣшенія Правленія.

7) Изъ суммъ, вырученныхъ отъ продажи произведеній, отчисляется, согласно § 14 Уст., 5% въ фондъ Товарищества.

По § 15-му Устава Т-ва Южно-Русскихъ Художниковъ, утвержденнаго г. Министромъ Внутреннихъ Дѣлъ 10 марта 1894 года,—«по окончаніи выставочнаго года, оставшаяся отъ расходовъ по устройству и передвиженію выставокъ прибыль отъ платы за входные билеты на выставки, за вычетомъ 15%, отчисляемыхъ въ кассу Товарищества, поступаетъ въ раздѣлъ, на равныхъ началахъ между членами и экспонентами, участвовавшими на выставкахъ, въ тѣхъ доляхъ, которыя будутъ установлены Общимъ Собраніемъ членовъ».

МОСКВА.

Нѣкоторыя Петербургскія газеты («Россія», «Сынъ Отечества») оповѣщаются по телефону изъ Москвы о прибытіи туда 20 августа или, вѣрнѣе, возвращеніи изъ деревни назначеннаго еще съ осени прошлаго года преподавателемъ скульптуры въ тамошнемъ Училищѣ—кн. Трубецкого съ его многочисленными произведеніями для Парижской выставки. Тамъ есть и кн. Тенишева съ собакой и безъ собаки, и кн. Голицынъ на стулѣ, и дѣти кн. Трубецкого, и худ. Левитанъ, и самъ авторъ на лошади, но также и бюстъ Л. Толстого, онъ же верхомъ и разные жанры.



V. Koreneff lith. Печ. при Имп. Общ. Поощр. Худ. Ed. Bry, imp.

РЕМБРАНДТЪ
Портретъ Равина.
(Въ Націон. галл. въ Берлинѣ).

REMBRANDT
Portrait d'un Rabbin.
(Gal. Nationale de Berlin).

Почтовый ящикъ.

ПО ПОВОДУ РЕСТАВРАЦІИ НОВГОРОДСКОЙ СВ. СОФІИ.

(Письмо къ редактору).

Многоуважаемый Николай Петровичъ!

Нельзя безъ удовольствія читать замѣтокъ Н. К. Рериха «По пути изъ Варягъ въ Греки», помѣщенныхъ въ № 9—10 «Искусства и Художественной Промышленности». Прочтя ихъ, нельзя не пожелать автору благополучно совершить этотъ путь до конца, порадовать читателей дальнѣйшими замѣтками, проникнутыми такимъ же свѣжимъ, живымъ, любовнымъ отношеніемъ къ нашей художественной старинѣ, къ памятникамъ русскаго искусства, уцѣлѣвшимъ на древнемъ историческомъ варяжскомъ пути, и познакомить общество съ ихъ современнымъ состояніемъ, не скупясь на подробности, въ чемъ можно отчасти упрекнуть симпатичнаго автора, по крайней мѣрѣ относительно Ладоги и Спаса въ Нередицахъ.

Я посѣтилъ Новгородъ въ апрѣлѣ, осмотрѣлъ живописныя работы въ Софійскомъ соборѣ и не могу вполнѣ раздѣлить мнѣніе о нихъ почтеннаго автора. Одобрительно отозвавшись о немногихъ обрывкахъ старой живописи, онъ пренебрежительно отнесся къ работѣ «богомазовъ», т. е. иконописной артели, и сожалѣетъ, что не призванъ къ украшенію собора В. М. Васнецовъ.

Отъ стѣнописи древней, современной изображенію Константина и Елены и купольному расписанію, не осталось ничего, кромѣ очень немногихъ, почти безформенныхъ кусковъ и нѣсколькихъ именъ. Для ея возстановленія не было въ наличности даже контуровъ, начерченныхъ остріемъ на штукатуркѣ, какъ это дѣлалось встарину. На уцѣлѣвшихъ изображеніяхъ, краски такъ вывѣтрились и выцвѣли, что даже, если бы и сохранились остальныя стѣнныя иконы, имъ не миновать бы капитальнаго обновленія, а это не всегда безопасно; иначе, вмѣсто «облака свидѣтелей», на стѣнахъ собора остались бы блѣдныя печальныя тѣни, въ образѣ укора археологамъ-любителямъ отъ имени древнихъ и новыхъ простецовъ—радѣтелей церковнаго благолѣпія.

Тамъ, гдѣ религіозное чувство и церковная жизнь вымираютъ и чахнутъ, археологи являются едва ли не главными охранителями художественной церковной старины и, благодаря имъ, многое спасено отъ разрушенія и исчезновенія. Для нихъ храмъ — археологическій памятникъ, его обновленіе—искаженіе историческаго документа, а движимые древніе предметы—прямая собственность общедоступнаго музея древностей. До такого научнаго развитія мы еще не дошли. Народъ еще продолжаетъ видѣть въ храмѣ домъ молитвы и приходитъ въ него не ради науки и эстетики, а ради религіозной

A propos de la restauration de la S-te Sophie de Novgorod, par M. P. Solovieff.

духовной потребности. Онъ почитаетъ древнïе храмы, насквозь пропитанные молитвами его предковъ, гдѣ стоятъ древнïя святочтимыя иконы, окруженныя вѣнцомъ чудесныхъ преданiй, гдѣ почиваютъ чудотворныя мощи святыхъ, подвизавшихся среди его дѣдовъ и прадѣдовъ. Не въ состоянiи одряхлѣнiя и упадка, а въ силѣ и славѣ нуженъ ему храмъ, какъ здоровый старецъ, древнiй только своей многовѣковой мудростью; не тѣнями сгнившихъ въ сырой могилѣ, а безсмертными заступниками должны являться на стѣнахъ изображенiя доблестныхъ Христовыхъ сподвижниковъ. Древнiй храмъ долженъ не только сохраняться, но по времени непремѣнно обновляться, какъ фениксъ, не теряя всѣмъ знакомой, дорогой своей физiономiи. Дѣло свѣдующихъ людей осмотрительно и умѣло совершать такое обновленiе, примѣняя свою науку къ требованiямъ народа, и не угождая модникамъ и книжникамъ.

Старинныя иконы новгородскаго письма я видалъ. Старо-ладожская стѣнопись мнѣ извѣстна по изданiямъ Прохорова,—она сходна съ софiйскими новгородскими изображенiями: и тамъ, и здѣсь, лики моделированы и писаны свѣтлыми красками, съ румянцемъ на ланитахъ; огромные глаза съ яркими бѣлыми бѣлками обведены, какъ на мозаикахъ и на иконахъ В. М. Васнецова, черною чертою и вслѣдствiе этого пристально глядятъ на зрителя; на иконахъ лики зеленоватые, оливковаго цвѣта; конечности крупны, какъ у античныхъ статуй и на лучшихъ произведенiяхъ византiйской живописи; одежды писаны плоско съ показанiемъ главныхъ простыхъ складокъ черными и сѣрыми чертами; несмотря на нѣкоторую суровость общаго характера, эти образа производятъ сильное и художественное впечатлѣнiе. На иконахъ, головки ангеловъ бываютъ иногда поразительной красоты, напоминающей ангеловъ Чимабуэ и Дуччiо Сiенскаго. Плоскiя тѣла и скульптурныя головы даютъ представленiе о воздушной безтѣлесности небожителей.

Древнѣйшее расписанiе Софiйскаго собора сохранилось не только въ барабанѣ купола (пророки и ангелы), но и на стѣнѣ (Константинъ и Елена); знаменитое изображенiе Вседержителя въ куполѣ, очень попорченное, было переписано въ XVII в. Голубой фонъ верхнихъ иконъ—исчезъ. Современнымъ иконописцамъ не подъ силу овладѣть этимъ пошибомъ, вработаться въ него: они—прямые наслѣдники Московскихъ изуграфовъ XVII в. и остановились на позднѣйшихъ Московскихъ образцахъ, которыми руководились и всѣ старинные обновители древнѣйшихъ великорусскихъ храмовъ. Къ такимъ-то иконописцамъ обратились и теперешнiе обновители Новгородской Софiи. Московская старинная иконопись была послѣднею ступенью развитiя русской религiозной живописи, дальнѣйшее развитiе которой начинается только въ наше время и наиболѣе виднымъ представителемъ которой является теперь В. М. Васнецовъ. Иконописецъ Сафоновъ, работающiй съ своими мастерами въ Новгородѣ,—не изъ тѣхъ «богомазовъ», о которыхъ пренебрежительно говоритъ г. Рерихъ. Г. Сафоновъ представляетъ собою живую традицiю старинной Московской иконописи. Подъ наблюденiемъ знаменитаго Забѣлина, онъ отчасти реставрировалъ, отчасти снова расписалъ въ древнемъ стилѣ — Владимiрскiй Успенскiй соборъ и, подъ руководствомъ того же Забѣлина и М. П. Боткина, возстановилъ замѣчательную стѣнопись Московскаго Благовѣщенскаго собора XVI вѣка. Подъ немногими

грандіозными образами древнѣйшаго русско-византійскаго искусства, стѣны Св. Софіи наполнены фигурами и сложными композиціями послѣдующаго періода, какъ бы отражая въ себѣ историческую преемственность въ судьбахъ Новгородской святыни.

Эта живопись, очень характерная сама по себѣ, вовсе не заслуживаетъ порицательнаго отношенія, которое проглядываетъ въ сужденіяхъ о ней г. Рериха. Антикизирующія особенности древнѣйшей иконописи уступили здѣсь мѣсто идеализаціи, выразившейся въ удлиненіи пропорцій тѣла, въ съуженіи фигуры, уменьшеніи головъ и особенно въ умаленіи рукъ и ногъ. Человѣческое тѣло точно высохло и вытянулось отъ аскетическихъ подвиговъ; глаза глубоко ушли въ глазныя впадины и какъ будто потухли. Суровое величіе предшествующаго стиля смѣнилось спокойною, смиренною сосредоточенностью: какъ будто состояніе человѣческой души, общественное настроеніе и отношеніе людей къ обществу и средѣ вступили въ новый фазисъ развитія, а жизнь требовала не проявленія суровыхъ боевыхъ силъ, но смиренія, спокойствія и утѣшенія въ скорбяхъ. Художественная обработка сдѣлалась мельче, детальнѣе, досужливѣе, утративъ широкіе пріемы прежняго времени. Въ одеждахъ не употребляются цѣльныя, яркія краски, замѣненныя болѣе спокойными тонами: вмѣсто лазори—индиго съ зеленоватыми отливами, вмѣсто пурпура—коричневатая краска, вмѣсто киновари—красная охра и т. п. Фигура цѣликомъ моделируется. Лики—янтарно-охрянаго цвѣта. Сложныя многоличныя композиціи сообразованы съ древнѣйшими образцами христіанскаго символическаго искусства. Напр.: вы видите въ апсидѣ—Богоматерь кіевскаго типа Нерушимой стѣны, окруженную ангелами Монреальскаго собора (XII в.); ниже—Причащеніе съ двумя изображеніями Христа—копію кіевской мозаики Софійскаго собора; еще ниже—лики святителей по кіевскимъ стѣнописнымъ иконамъ того же собора; по сторонамъ апсиды: Преображеніе по мозаичной византійской иконѣ X вѣка въ Луврѣ и Вознесеніе—Господне—по монреальской мозаикѣ XII в. Эти же греко-сицилійскія мозаики дали образцы для Сошествія Св. Духа, Успенія Богоматери и Сотворенія міра (въ притворѣ). Замѣчательная, нынѣ обновляемая, стѣнопись псковскаго Мирожскаго монастыря (XII в.) дала Новгородской Софіи — икону Положенія во гробъ. Ангелы по сторонамъ западныхъ дверей взяты изъ уцѣлѣвшей живописи XII в. во Владимірскомъ Успенскомъ соборѣ, равно какъ и Страшный Судъ на внутренней западной стѣнѣ Новгородскаго собора. Всѣ эти иконы написаны по желтому полю, вполнѣ успѣшно замѣняющему мозаическій золотой фонъ древнихъ мозаикъ, который съ теченіемъ времени, подъ неизбѣжной копотью и пылью, теряетъ свой яркій и рѣзкій блескъ. Конечно, и въ этомъ состояніи золото сохраняетъ въ себѣ нѣкоторое мистическое мерцаніе, придающее такую прелесть мозаической одеждѣ св. Марка въ Венеціи или въ сицилійскихъ храмахъ XII столѣтія, но Новгородская церковь недостаточно богата, чтобы позволить себѣ эту роскошь.

Мы упомянули цѣлый рядъ иконъ, воспроизведенныхъ по образцамъ Монреальскаго собора, и это не должно никого удивлять и смущать. Сицилійская Палатинская капелла, Монреальскій соборъ, Sta Maria dell'Ammiraglio и соборъ въ Чефалу даютъ намъ самый полный лицевой византій-

скій подлинникъ XII вѣка, еще свободный отъ западно-италіянскихъ вліяній, замѣчаемыхъ уже въ венеціанскомъ соборѣ св. Марка. Въ томъ же духѣ, по тѣмъ же образцамъ и переводамъ, долженствовала быть и первоначальная стѣнопись Новгородскаго Софійскаго собора. Обособленность Россіи и упадокъ Византіи ввели въ подлинникъ элементы національно-русскаго происхожденія. Къ недостаткамъ расписанія я отнесъ бы немногія отступленія отъ подлинника; напримѣръ, изображенія: Іоанна Златоустаго съ низкимъ лбомъ и обильною шевелюрой, тогда какъ на древнихъ иконахъ ликъ его имѣетъ очертаніе опрокинутаго треугольника, огромный лобъ и очень рѣдкіе волосы; св. мученика Муко — безъ діаконскихъ атрибутовъ. Вообще же скромные иконописцы, работающіе въ соборѣ, съ бо̀льшимъ вниманіемъ относятся къ подлиннику, нежели академическіе богомазы-художники.

Древнѣйшіе памятники русской живописи появились въ эпоху, когда иконописное преданіе установилось и было закрѣплено въ подлинникахъ. Съ традиціонными образами свыкся нашъ народъ. Измѣнять ихъ по инымъ представленіямъ, — будутъ ли они заимствованы изъ болѣе древнихъ источниковъ, или пересозданы въ личномъ вдохновеніи современныхъ и вообще новыхъ художниковъ, — значило бы говорить съ народною душой на непонятномъ ей языкѣ. Не слѣдуетъ упускать изъ виду, что иконописный типъ слагался нерѣдко, а можетъ быть и всегда, подъ воздѣйствіемъ не только историческихъ или эстетическихъ воззрѣній, но также богословскихъ и символическихъ. Чѣмъ новѣе иконы, тѣмъ яснѣе обнаруживается ихъ портретное сходство; поэтому нѣтъ основаній отвергать незасвидѣтельствованную документально портретность болѣе древнихъ изображеній. Словомъ, подлинникъ представляется драгоцѣннымъ хранилищемъ преданій церковно-художественной и народной жизни. Относительно его—позволительно только усовершенствованіе живописной или скульптурной техники безъ малѣйшаго измѣненія его содержанія. Обновительныя поправки новыхъ художниковъ должны совершаться съ крайнею осмотрительностью и лишь въ случаѣ необходимости. Икона создается не во имя археолого-исторической истины, а на психологическомъ основаніи, ради удовлетворенія религіозныхъ запросовъ, вѣрующаго чувства. Въ римскихъ и неаполитанскихъ катакомбахъ, въ римскихъ базиликахъ, равеннскихъ храмахъ, конечно, сохранились древнѣйшія произведенія христіанскаго искусства, нерѣдко очень различныя отъ типовъ русской иконописи, но заимствовать изъ нихъ можно только тогда, когда у насъ нѣтъ своихъ соотвѣтственныхъ изображеній и, не измѣняя таковыхъ, пополнять ими уже накопленные вѣками запасы. Этимъ путемъ сохранится жизненное начало искусства, его національность, при которой только и возможно его преуспѣяніе—даже въ области религіозной, стоящей на такомъ обще-человѣческомъ основаніи, какимъ является христіанство. То же позволю себѣ сказать и вообще объ увлеченіи археологіей въ иконописи. Священныя «ѳеоріи», ряды св. угодниковъ Божіихъ, какъ крестные ходы, идущіе по стѣнамъ церкви, нельзя превращать въ карнавальныя шествія, воображая этимъ возстановлять археологическую правду: нѣкоторое условное типическое однообразіе необходимо

для стройности и гармоніи впечатлѣній. Не было никакой необходимости на стѣнахъ Кіево-Владимірскаго собора, напр., въ изображеніи Даніила и трехъ отроковъ—въ ассирійскихъ одеждахъ, тѣмъ болѣе, что съ Ассиріей они ничего общаго не имѣли. Колебанія между условностью и натурализмомъ, замѣтныя еще въ римскихъ катакомбахъ, окончились побѣдою условности для главныхъ типовъ христіанскихъ изображеній. Новаторство выразилось еще въ изображеніяхъ библейской и евангельской исторіи—въ формахъ современной восточной жизни, вслѣдствіе предположенія о неизмѣнности и консерватизма восточной жизни. Однако, на взаимныя международныя заимствованія указываютъ даже древнѣйшіе памятники восточнаго искусства, и потому неправильно утверждать, что современный намъ Востокъ, во внѣшней жизни, уцѣлѣлъ въ своей древней неприкосновенности и не подвергся весьма разнообразнымъ перемѣнамъ, соотвѣтственнымъ разновременному наслоенію народностей, осѣдавшихъ съ своими особенностями въ образѣ жизни—на коренное населеніе покоренныхъ странъ. Разобраться въ этихъ наслоеніяхъ — едва ли возможно; всегда дозволительно усомниться въ томъ, что Авраамъ одѣвался въ бурнусъ арабскихъ шейховъ, или что Богородица облекалась въ наряды нынѣшнихъ виѳлеемлянокъ. Во всякомъ случаѣ нельзя смѣшивать икону съ картиной. Въ картинѣ художникъ можетъ отдаваться безгранично своему случайному вдохновенію, онъ работаетъ исключительно для любителей и своихъ единомышленниковъ; въ храмовой живописи онъ подвизается для церкви, для народа, и долженъ подчиняться предуказанной цѣли, потребностямъ среды. Церковное искусство не свободно, какъ свѣтское. Новымъ, индивидуально художественнымъ вѣяніямъ—мѣста въ немъ нѣтъ.

Обозвавъ довольно неумѣстно работы иконописцевъ въ Софійскомъ соборѣ гадостью, г. Рерихъ скорбитъ, что древняя святыня не украшается произведеніями нашихъ новыхъ художниковъ, вождемъ коихъ указывается В. М. Васнецовъ. Я большой поклонникъ Васнецова. Никто изъ русскихъ художниковъ такъ глубоко не проникаетъ въ избранную тему и такъ не проникается ею, такъ не сливается съ нею душой, какъ онъ. Лирико-историческая южнорусская дума, Слово о полку Игоревѣ, не имѣетъ лучшаго истолкователя, точно также, какъ и суровая сѣвернорусская былина въ Трехъ Богатыряхъ. Мрачно-величавый, страшный характеръ Ивана Грознаго въ картинѣ В. М. Васнецова нашелъ себѣ безподобное выраженіе. Страхъ и трепетъ современниковъ, присутствовавшихъ при выходѣ безпощаднаго повелителя, переданы Васнецовымъ—и зрителямъ его великолѣпной картины. Въ этой картинѣ, мало оцѣненной, Васнецовъ достигаетъ Шекспировскаго психологическаго драматизма, усиленнаго сдержаннымъ, тускловатымъ письмомъ. Эти три картины составляютъ высшую точку Васнецовскаго творчества. Его богатая фантазія въ нихъ развернулась на полномъ просторѣ, какъ въ народной легендѣ. При болѣе стѣснительныхъ условіяхъ пришлось ему работать въ Кіевскомъ Владимірскомъ соборѣ, подчиняясь требованіямъ церкви или постороннимъ, не всегда полезнымъ вліяніямъ. Беру смѣлость предположить, что прославленіе кіевскихъ соборныхъ работъ его создалось нѣсколько искусственно. О самомъ храмѣ говорилось, вообще, немного, но слава Васнецова покрывала—и самый храмъ, и всю его остальную орнаментацію. Но внутрен-

няя исторія этой постройки не входитъ въ задачи моего письма, да и матеріаловъ для нея вполнѣ еще нѣтъ.

Болѣе всего восторговъ вызываетъ апсидная икона Богоматери. Когда приходится писать Богоматерь, шествующую надъ землею въ небесномъ пространствѣ, художникъ, даже при всемъ желаніи, не можетъ забыть, изгнать изъ своего воображенія, Рафаэлеву Сикстинскую Мадонну. Лишь незнакомые съ исторіей Рафаэлева творчества могутъ указывать на академическіе недостатки этой глубочайшей картины. Не могъ эмансипироваться отъ нея и В. М. Васнецовъ. Какъ у Рафаэля, такъ и у него, Мадонна шествуетъ на облакахъ, но у перваго воздухъ насыщенъ небесными силами,—облако ангеловъ неподражаемой красоты окружаетъ Ее и способствуетъ спокойному и плавному движенію Ея широкихъ одеждъ, падающихъ изящными складками; у Мадонны же Васнецова бурный вѣтеръ треплетъ Ея плащъ и образуетъ угловатый общій контуръ, выбрасывая концы плаща. Поразительно царственное спокойствіе Владыки Христа, несомаго Его Матерію,—у Рафаэля; у Васнецова же Младенецъ, некрасиво размахивая руками, рвется отъ Матери, которая нимало не тревожится этимъ. Нѣчто монашеское чувствуется въ Мадоннѣ Васнецова, нѣчто спеціальное, тогда какъ у Рафаэля вы видите идеалъ Дѣвы въ полномъ расцвѣтѣ красоты. Первоначально, какъ и у Рафаэля, В. М. Васнецовъ изобразилъ свою Мадонну на фонѣ неба, даже кіевскаго; потомъ, и очень неудачно, небо смѣнилось золотымъ фономъ съ прибавкою совсѣмъ незначительныхъ ангеловъ, расположенныхъ одинъ надъ другимъ, какъ на иконѣ Чимабуэ.

Въ новомъ соборѣ потребовалась эта икона въ соотвѣтствіе съ Нерушимою стѣной. Но тотчасъ же обнаруживается бо́льшая осмысленность древней иконы. По символическому церковному толкованію, алтарь соотвѣтствуетъ царству небесному, царицею коего является Богоматерь. Тамъ Она, чистѣйшая изъ земнородныхъ, ходатайствуетъ за грѣшный родъ людской, молится и предстательствуетъ за него передъ Божественнымъ Сыномъ своимъ, Царемъ Царей, воскреснимъ изъ мертвыхъ и возсѣдающимъ на престолѣ славы одесную Отца. Согласно съ этимъ, на Нерушимой стѣнѣ Богоматерь изображена въ златотканной пурпурной царской одеждѣ, въ молитвенномъ положеніи, съ воздѣтыми руками. На многихъ памятникахъ можно видѣть на лонѣ ея медальонъ съ изображеніемъ Эммануила (наша икона З н а м е н і я), но это з н а м е н у е т ъ, что Она была вмѣстилищемъ и носительницею Того, Кого не могутъ вмѣстить всѣ неизмѣримыя небеса, что Она—шире небесъ, *πλατίτερα τῶν ὀυρανῶν*. На рукахъ Ея не можетъ быть Сына Младенца, ибо такъ бывало на землѣ, на небесахъ же ужъ нѣтъ Младенца, а пребываетъ Христосъ Вседержитель. Рафаэль писалъ картину для храма католическаго, символическое значеніе частей коего—иное, нежели въ греческой церкви, да и вообще гдѣ расписаніе не имѣетъ точной и строгой регламентаціи, какъ въ православной церкви. Васнецовская Мадонна, не вполнѣ удовлетворяя требованіямъ художественной красоты, вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно неумѣстна тамъ, гдѣ она находится. На иконостасѣ снова видимъ Богородицу съ Младенцемъ, но зачѣмъ было такъ неудобно и банально сажать Её бочкомъ на престолѣ? Она точно присѣла на нѣсколько минутъ

и вотъ-вотъ сейчасъ встанетъ и куда-нибудь пойдетъ. Покойныхъ положенiй не любитъ В. М. Васнецовъ. Правда, что и мѣста для иконъ слишкомъ узки для размѣра изображенiй, обусловленныхъ обширностью храма.

Мѣстная икона Спасителя отличается только широкимъ письмомъ. Другое дѣло поясное изображенiе Христа Вседержителя въ куполѣ, образцовое произведенiе въ иконописи. Поразительна одна оригинальная черта, свидѣтельствующая о вдумчивости художника. Ликъ Спасителя—тотъ же самый, какъ и ликъ Богоматери, только оттѣненный бородою и съ болѣе опредѣлившимися чертами. Такое сходство, почти тождество, было обязательно по самой исторiи воплощенiя. Богочеловѣкъ тѣлесно могъ походить только на Пресвятую Дѣву, незнавшую мужа. Логически необходима зависимость типа Христа отъ типа Пресвятой Дѣвы. Можетъ-быть, предчувствiе такой же мысли можно усмотрѣть въ рисункѣ Лiонардо да Винчи, находящемся въ Миланской галлереѣ Бреры. Изъ новыхъ художниковъ, кромѣ В. М. Васнецова, Максъ осуществилъ ту же идею. Мимоходомъ замѣтимъ, что въ основѣ типа Iоанна Предтечи Ивановъ положилъ также голову женскую. Отступленiе отъ иконописной традицiи, въ высшей степени удачное, я готовъ сказать генiальное, все-таки указываетъ на основное свойство художника—на требованiе безграничной самостоятельности и свободы творчества. Въ упомянутой иконѣ иконописная традицiя совпала съ мыслью художника тѣмъ болѣе, что ея общiя черты остались неприкосновенными. На древнихъ памятникахъ черты лика Спасителя изображались неодинаково.

Нельзя сказать то же о другихъ новшествахъ В. М. Васнецова въ Кiевскомъ соборѣ. Въ разрѣзъ съ требованiями символики, идетъ Тайная Вечеря въ алтарѣ. Христосъ, изможденный, бѣдно одѣтый, стоитъ съ деревянною чашей (потиромъ пр. Сергiя, хранящимся въ Троицкой Лаврѣ), среди нѣсколькихъ апостоловъ. Нѣтъ ни внутренней, ни внѣшней торжественности; художникъ какъ бы хотѣлъ подчеркнуть скорбную бѣдность, среди которой совершается величайшее христiанское таинство. Но въ раю-алтарѣ нѣтъ мѣста земнымъ историческимъ условiямъ. Съ XII вѣка существуютъ въ Кiевѣ двѣ алтарныя иконы: мозаическая—въ Софiйскомъ и писанная—въ Кирилловскомъ храмѣ, послѣдняя безпощадно реставрирована въ недавнее время; на обѣихъ алтарная евхаристiя изображена символически, а не натуралистически. Неудачно, вмѣсто ангеловъ, пророковъ, Богоматери, художникъ украсилъ тамбуръ главнаго купола воскресенiемъ праведныхъ, т. е. перенесъ не на свое мѣсто часть изображенiя Страшнаго Суда. Рѣжутъ глаза двѣ ѳеорiи святыхъ на боковыхъ стѣнахъ храма. Сосредоточеннымъ драматизмомъ внутренней жизни горятъ изъ подъ клобука, въ глубокихъ орбитахъ, глаза преп. Антонiя: по выразительности, этотъ престарѣлый схимникъ съ длинною всклокоченною бородой не уступаетъ Ивану Грозному. Но остальныя фигуры не удовлетворительны. Противно тысячелѣтней традицiи писать пророка Моисея съ изваянiя Микеланджело, Данiила въ ассирiйской одеждѣ. Страсти и волненiя должны быть чужды иконнымъ ликамъ: вблизи нихъ молящiйся ищетъ умиренiя страстей, успокоенiя отъ тревогъ; сила пристальной молитвы вольетъ въ изображенный ликъ—то̀ содержанiе, которое ей необходимо. Оттого старинныя иконы такъ безстрастны и якобы непо-

движны. Иконы Васнецова, напротивъ, отличаются чрезмѣрною и ненужною жизненностью. Въ нихъ схватывается земной, а не небесный моментъ изображеннаго лица,—что хорошо въ картинѣ, а не въ иконѣ.

Поэтическая вдумчивость и самобытность независимаго творчества составляютъ оригинальныя свойства таланта нашего симпатичнаго художника, несовмѣстимыя съ требованіями народно-церковной иконописи. Расписаніе Кіевскаго собора производилось подъ наблюденіемъ церковной власти и, несмотря на это, противъ работъ В. М. Васнецова можно сдѣлать очень много возраженій и, какъ извѣстно, онѣ не всегда удовлетворяли и удовлетворяютъ молящихся въ этомъ храмѣ, хотя повально восхищаютъ нашу интеллигенцію. Работы остальныхъ художниковъ могутъ доказывать только полную неподготовленность этихъ господъ къ предложенной имъ задачѣ и о непростительной ошибкѣ лицъ, пригласившихъ ихъ къ украшенію собора. Впрочемъ объ нихъ, какъ и о соборѣ, почти не упоминаютъ, довольствуясь произведеніями В. М. Васнецова въ этомъ храмѣ.

У В. М. Васнецова слѣдуетъ признать, какъ у каждаго сильнаго таланта—мистицизмъ, неудовлетворяемый фактами, дѣйствительностью видимой жизни. Онъ одинъ изъ современныхъ художниковъ можетъ подняться въ высшую область искусства—въ христіанскую религіозную живопись. Иконъ много требуется и много пишется. И кто же, ничто же сумняся, ничто же бояся, ихъ поставляетъ? Жанристы, навострившіеся на изображеніи сизыхъ носовъ и пьяныхъ рожъ Хитрова рынка, обнаженныхъ бабъ въ баняхъ, бутафорскихъ quasi-историческихъ картинъ, сенсаціонныхъ сценъ либерально-обличительнаго фельетоннаго пошиба: этихъ ли господъ считаетъ г. Рерихъ возможными призвать къ украшенію нашихъ многовѣковыхъ, ветшающихъ святынь? Они всегда готовы подцѣпить тепленькое мѣстечко или выгодный подрядъ. Вовсе не выдуманъ типъ старика иконописца въ «Запечатлѣнномъ Ангелѣ» Лѣскова, хотя, конечно, не всѣ иконописцы возвышаются до такой же святости пониманія иконнаго художества. Тѣмъ не менѣе Лѣсковскій изуграфъ, какъ всякій типъ, является собирательнымъ изъ воззрѣній, въ раздробленномъ видѣ несомнѣнно существующихъ въ средѣ «богомазовъ», но чуждыхъ подрядчикамъ на иконописныя работы, выпущеннымъ изъ Академіи. У этихъ артистовъ, вѣроятно, есть свои художественныя задачи, которымъ они и отдали свои силы и которымъ нѣтъ мѣста въ православной церкви; а потому лучше будетъ для такихъ живописцахъ держаться подальше отъ церковныхъ стѣнъ, оставивъ иконопись русскимъ простецамъ-богомазамъ.

7-10 августа 1899. М. СОЛОВЬЕВЪ.



Редакторъ Н. П. СОБКО.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Печатня Р. Голике, Спасская ул., д. 17.

НАШИМЪ ПОДПИСЧИКАМЪ.

Заканчивая настоящимъ выпускомъ первый годъ своего изданія и начиная съ октября — новый по нѣсколько измѣненной программѣ, согласно желанію большинства подписчиковъ, Редакція сочла необходимымъ помѣстить въ нынѣшнемъ 12-мъ № по возможности всѣ, накопившіяся въ теченіе минувшаго года, болѣе или менѣе обширныя статьи по разнымъ художественнымъ вопросамъ, т. к. съ будущаго таковыя должны сильно сократиться и не превышать объемомъ 8—12 страницъ каждая, считая въ томъ числѣ и снимки въ текстѣ.

Изъ систематическаго указателя къ первымъ 12-ти №№ нашего изданія легко замѣтить, что на 350 статей и замѣтокъ, обнимающихъ собою 1050 стр. текста, было помѣщено у насъ 610 снимковъ (изъ нихъ 42—на отдѣльныхъ листахъ), въ томъ числѣ $^{2}/_{3}$ съ русскихъ художественныхъ и художественно-промышленныхъ произведеній, какъ въ черномъ видѣ, такъ и въ краскахъ.

Изъ болѣе или менѣе крупныхъ статей для послѣдующихъ выпусковъ не можемъ не указать на приготовляемые къ печати очерки дѣятельности нашихъ извѣстнѣйшихъ художниковъ: Е. Д. Полѣновой (В. В. Стасова) и В. Е. Маковскаго, И. Е. Рѣпина (одесскаго проф. А. А. Павловскаго), К. П. Брюллова (Н. П. Собко, въ pendant къ его монографіи объ А. А. Ивановѣ во II-мъ томѣ «Словаря русскихъ художниковъ») и В. И. Баженова, П. М. Шмелькова (Н. В. Некрасова) и нѣк. друг., а также на обзоры различныхъ русскихъ художественныхъ производствъ—ковроваго, ткацкаго и вышивного, мозаичнаго, гончарнаго, эмалеваго, и проч. (принадлежащіе перу С. А. Давыдовой, Н. Л. Шабельской, А. П. Новицкаго, П. П. Марсеру, Н. К. Рериха и др.); наконецъ, имѣются въ рукахъ Редакціи и статьи по иностранному искусству, спеціально написанныя для нашего журнала, какъ, напр.: о живописцѣ принцѣ Евгеніи Шведскомъ (гр. Мёрнера), о международной выставкѣ въ Венеціи (маркиза Пика), о французской скульптурѣ (Маріуса Вашона) и т. д., отъ вновь пріобрѣтенныхъ и прежнихъ сотрудниковъ.

По части отдѣльныхъ приложеній нельзя не назвать цѣлой серіи фототипій съ картинъ и рисунковъ русскихъ художниковъ изъ замѣчательнѣйшаго собранія И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ, представляющаго собою какъ бы наглядную исторію русскаго искусства, равно какъ съ предметовъ древне-русскаго искусства изъ извѣстнаго музея П. И. Щукина въ Москвѣ же; затѣмъ точныхъ воспроизведеній въ краскахъ съ миніатюръ М. П. Соловьева изъ Четвероевангелія, «Божественной Комедіи» Данте, стихотвореній Вл. Соловьева, митроп. Филарета и друг., а также со стѣнописи Кіевскаго Собора св. Владиміра и проч.

Вообще же, Редакція надѣется дать и въ будущемъ году больше, чѣмъ обѣщаетъ, какъ это было и въ прошломъ, когда ею помѣщено, и тексту, и иллюстрацій, въ 1½ раза болѣе, нежели предполагалось по первоначальнымъ объявленіямъ.

Согласно заявленію, на будущій 1899—1900 г. (съ октября по октябрь):

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА въ годъ **за 12 выпусковъ** и **24 особыхъ прибавленій** (въ общемъ **до 1.000 стр.** текста и **болѣе 500 снимковъ** въ текстѣ и отдѣльно) будетъ: безъ дост. **8 р.**; съ дост. **9 р.**; съ перес. **10 р.**; за гран. **12 р.**—Затѣмъ:

1) Допускается **разсрочка** взносовъ **по 2, по 3 руб.**, въ теченіе **первыхъ 4-хъ мѣсяцевъ** съ начала подписного года, т. е. съ октября мѣсяца; при чемъ, при высылкѣ подписной платы въ разные сроки, какъ и при перемѣнѣ адреса, необходимо сообщать каждый разъ **печатный адресъ** съ бандероли или же **№ подписного билета.**

2) **Наложеннымъ платежомъ** журналъ высылается не иначе, какъ по присылкѣ переводомъ **не менѣе 2 руб.** на почтовые расходы, **сверхъ подписной цѣны**.

3) Для **переплетовъ** будутъ имѣться тисненыя папки (не менѣе 3 на годовой экземпляръ), **цѣною 1 р.** за каждую, безъ пересылки.

4) За **перемѣну одного адреса на другой** взимается **40 коп.**, къ которымъ, въ случаѣ перемѣны городского на иногородный или иногороднаго на заграничный, прибавляется еще **разница подписной цѣны**.

5) Ко **всякаго рода запросамъ** должны прилагаться соотвѣтственныя почтовыя **марки** или вполнѣ оплаченные **бланки** для открытыхъ писемъ, **на отвѣты**.

6) Заявленія **о неполученіи №№** должны, по возможности, сопровождаться **удостовѣреніями мѣстныхъ почтовыхъ конторъ** о недоставленіи имъ экземпляра на имя означеннаго подписчика.

7) **Иногородные подписчики,** во избѣжаніе излишнихъ проволочекъ въ доставкѣ подписки черезъ книжные магазины, благоволятъ обращаться **преимущественно** въ Главную Контору: **С.-Петербургъ, Мойка, 83** (домъ Имп. Общ. Поощр. Худож.).

8) **Книгопродавцамъ** дѣлается уступка **отъ 40 до 60 коп.** съ годового экземпляра, смотря по роду подписки.

Вмѣстѣ съ прекращеніемъ отнынѣ подписки на 1898—99 годъ, цѣна на остающіеся **въ небольшомъ количествѣ** полные экземпляры его повышена до **10 руб.** безъ пересылки, за которую надо прибавлять по расчету за 25 фунт. съ упаковкой.

ИСКУССТВО

и

Художественная Промышленность

1899. № 12.

Art et Industrie.

Содержаніе 9-го выпуска. — Sommaire de la 9-me livraison.

СЕНТЯБРЬ.		SEPTEMBRE.	

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ХРОНИКА.

ОСОБЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

СЮДА ЖЕ ПРИЛОЖЕНА:

CHRONIQUE D'ART.

HORS TEXTE:

ANNEXE:



Фотот. А. И. Вильборгъ, С.-Петербургъ, Мѣщ. 2.

В. И. СУРИКОВЪ.
Переходъ Суворова черезъ Альпы
въ 1799 г.

V. J. SOURIKOFF.
Passage de Souvoroff à travars les Alpes
en 1799.

ИЗЪ ПЕРЕПИСКИ ПОКОЙНАГО А. П. БОГОЛЮБОВА СЪ В. В. СТАСОВЫМЪ.

(По оригиналамъ Имп. Публ. Библіотеки) *)

Теперь, когда, послѣ того что во всѣхъ иностранныхъ государствахъ, вотъ уже болѣе года, усиленно работали надъ составленіемъ не только художественно-промышленныхъ, но и чисто-художественныхъ отдѣловъ для Парижской всемірной выставки 1900 года, подъ руководствомъ наиболѣе свѣдущихъ и опытныхъ въ этомъ дѣлѣ лицъ, и у насъ, наконецъ, хоть и за полгода до открытія этой выставки, а все же поднятъ вопросъ о сборѣ и русскаго художественнаго отдѣла, — пожалуй, будетъ особенно кстати помѣщеніе писемъ покойнаго А. П. Боголюбова, справедливо сѣтовавшаго, подобно большинству публики, на совершенную неудовлетворительность такого отдѣла на всемірной выставкѣ 1889 г., что̀ въ особенности бросалось въ глаза послѣ чрезвычайно блестящаго отдѣла нашего на выставкѣ 1878 г., подборъ котораго находился въ особо надежныхъ рукахъ.

Каковъ будетъ этотъ отдѣлъ въ будущемъ году, послѣ вполнѣ основательнаго отказа Московской Городской Думы отъ весьма рискованной посылки туда хотя чего-либо изъ знаменитой Третьяковской галлереи и такого же отказа высшей администраціи Русскаго Музея Императора Александра III, — трудно угадать въ настоящее время. Но уже самая цифра двухъ съ половиною сотенъ произведеній, долженствующихъ дать болѣе или менѣе обстоятельный отчетъ о развитіи отечественнаго искусства за

*) Печатается съ соблюденіемъ орѳографіи.

Extrait de la correspondance du feu peintre A. P. Bogoluboff avec le critique d'art W. W. Stassoff.

послѣднее десятилѣтіе, — говоритъ сама за себя. Легко можетъ статься, что и тутъ повторится, если и въ меньшихъ размѣрахъ, недавняя исторія съ художественнымъ отдѣломъ на Нижегородской выставкѣ 1896 г., куда, попросту, свезены были послѣднія частныя выставки разныхъ Петербургскихъ художественныхъ обществъ, даже безъ всякаго участія не только провинціальныхъ (Одесскихъ, Кіевскихъ и др.), но и Московскихъ, что, конечно, не могло представить собою хотя бы и приблизительнаго отчета о движеніи нашего искусства за 10 лѣтъ, подобно тому, какъ, Московская выставка 1882 г. представляла напр., весьма подробный отчетъ за цѣлыхъ 25 лѣтъ. Не наведутъ ли на какія-либо мысли въ этомъ случаѣ ниже помѣщаемыя письма (начиная съ III-го) такого извѣстнаго художника, какъ покойный А. П. Боголюбовъ, къ не менѣе извѣстному художественному историку и критику В. В. Стасову?



I.

Многоуважаемый В. В.! Извѣстный вамъ немногочисленный кружокъ художниковъ, проживающихъ въ Парижѣ, по случаю невозвратной потери своего дорогого члена-основателя, члена Комитета и секретаря, Ив. Серг. Тургенева, открылъ подписку слѣдующаго содержанія:

«О-во взаимнаго вспомоществованія художниковъ въ Парижѣ открываетъ подписку для вѣнка изъ серебра, который будетъ возложенъ на гробъ покойнаго И. С. Тургенева, а послѣ похоронъ въ Петербургѣ поступитъ въ О-во русскихъ литераторовъ, гдѣ и будетъ храниться какъ дорогое воспоминаніе проживающихъ въ Парижѣ русскихъ почитателей великаго художника-писателя, скончавшагося въ Буживалѣ $\frac{22 \text{ Авг.}}{3 \text{ Сент.}}$ 1883 года. Предсѣдатель А. Боголюбовъ и члены Комитета: Харламовъ и Оленинъ». По незнанію, что такое въ точности—Литературный фондъ, черезъ барона Горація Гинц-

бурга я получилъ извѣщенiе отъ М. М. Стасюлевича, что Литературный фондъ не имѣетъ собственнаго помѣщенiя и что всего приличнѣе намъ было бы просить помѣстить наше дорогое воспоминанiе о покойникѣ въ Публичную Библiотеку на вѣчное храненiе,—почему я и обращаюсь къ вамъ, прося покорнѣйше не оставить добрымъ содѣйствiемъ нашу общую покорнѣйшую просьбу и принять на себя всѣ формальности дѣла, ибо мы, послѣ вашего рѣшенiя, обратимся къ вамъ (форменною бумагою или просто письмомъ, какъ намъ укажете) за подписью Комитета, дабы вы приняли вѣнокъ отъ М. М. Стасюлевича, по окончанiи погребенiя, для передачи въ П. Библiотеку, гдѣ, какъ завѣдующiй, и дадите ему приличное помѣщенiе. Конечно, желательно было бы, чтобъ онъ помѣщался у его (И. С. Тургенева) бюста, работы М. М. Антокольскаго, что, я думаю, и будетъ нами выполнено, когда соберемся въ Парижъ и обсудимъ общимъ собранiемъ послѣднее соображенiе.

Другая покорнѣйшая просьба состоитъ въ томъ, что почти всѣ французскiя газеты, описывая обстановку гроба Тургенева въ парижской церкви, напечатали, что изъ замѣчательныхъ вѣнковъ—былъ вѣнокъ отъ французскихъ художниковъ, гдѣ, на черной лентѣ, была надпись въ память великому писателю. Это сущiй вздоръ!—весьма для насъ обидный, о чемъ необходимо Петербургскую публику увѣдомить, ибо каковы бы мы были русскiе художники, давъ 1-е мѣсто иностранцамъ, погребая Тургенева, сдѣлавшаго для насъ столько добра. Впрочемъ, вѣнокъ этотъ вы увидите на похоронахъ—онъ слѣдуетъ вмѣстѣ съ гробомъ, сдѣланъ нарочно изъ бисера, дабы противустоять разрушенiю подолѣе, и при немъ находится вензель И. Т. и лѣнта съ надписью: «Великому художнику-писателю О-во Русскихъ художниковъ въ Парижѣ». Кромѣ этого, будетъ вѣнокъ изъ серебра, художественной работы,—на бархатной синей подушкѣ,—участь котораго и препоручаемъ вамъ всецѣло, прося покорнѣйше почтить меня увѣдомленiемъ, можетъ ли осуществиться наша мысль, и тогда, какъ говорено выше, мы отпишемъ вамъ офицiально, а о первомъ не можете ли сдѣлать заявленiе въ газетахъ.

О днѣ отъѣзда тѣла Ивана Сергѣевича мы еще ничего не знаемъ—въ концѣ недѣли ждутъ сюда изъ Динара М. М. Стасюлевича, который, вѣроятно, сдѣлаетъ все, что надо, ибо до сихъ поръ нашъ дорогой И. С. Тургеневъ былъ еще во власти фамилiи Вiардо.

Свидѣтельствуя вамъ мое совершѣнное почтенiе, остаюсь васъ глубокоуважающiй А. Боголюбовъ. 10 Сентября 1883. Адресъ: Rue Trezel 17 (Avenue de Clichy).



II.

Глубокоуважаемый В. В.! Начинаю, конечно, обычнымъ поздравленіемъ съ новымъ годомъ, уснащая ихъ душевными пожеланіями добраго здоровья и всѣго лучшаго: обычій у насъ прекрасный—хоть разъ въ годъ хочемъ быть добрымъ человѣкомъ и даже душевнымъ, а потому примите мои пожеланія за чистую монету, а не за одно пустословіе... Антокольскій все хворалъ это время, но работаетъ усердно и его статуя б. Штиглица—будетъ очень хорошее произведеніе... Я высылаю на передвижную выставку свое «Радищевское имѣніе»—это восходъ луны въ Оврагѣ. Потомъ «Пожаръ парохода въ бурю» и пишу въ Петербургъ, чтобы спросили у Его Величества позволеніе выставить вновь пріобрѣтенную Имъ мою картину «Vive la Russie, vive la France»—здѣсь она очень нравилась, но Россія! Это, какъ вы сами знаете, требуетъ чего-то такого, что я не понялъ, проживя вотъ уже 65 лѣтъ, и, вѣроятно, такъ и умру глупцомъ для нынешняго вѣка, но не безъ надежды, что когда-нибудь наши любители поймутъ, что такое техника, рисунокъ и колоритъ, не говоря уже о впечатленіи природы или сюжетъ картины. Надняхъ въ Отелѣ Друо продавался С. Щедринъ за 1700 fr.—купилъ французъ, имѣющій коллекцію въ Бордо. Событіе это меня крайне порадовало и еще разъ заставило подумать, что пора же намъ открыть здѣсь выставку для того, чтобы насъ не разцѣнивали только русскіе любители... Васъ глубокоуважающій и душевно преданный А. Боголюбовъ. Парижъ, 1888—17 января.

III.

Сегодня, только что пріѣхалъ въ Гавръ изъ Фекана и очень удивился, что въ тотъ же день получилъ ваше письмо изъ Англіи, глубокоуважаемый В. В., на которое сейчасъ же и отвѣчаю, дабы вы, въ бытность вашу въ Парижѣ, сообразили и, сколько возможно, помогли дѣлу по организаціи и устройству Парижско-русской выставки, о которой все, что̀ знаю, то и сообщаю вамъ и Марку Матвѣевичу (Антокольскому), дабы вы съ нимъ обсудили всесторонне столь важное предпріятіе и оберегли бы его, дабы оно не попало въ руки проходимцевъ и жуликовъ, какими была руководима послѣдняя Всемірная выставка и ея русскій отдѣлъ—промышленный, а главное художественный, изъ-за котораго, т. е. послѣдняго, я нажилъ себѣ, за свою честность, непримиримыхъ враговъ въ числѣ моихъ русскихъ товарищей по искусству, проживающихъ въ Парижѣ.—Впрочемъ, никто другой, какъ М. М. Антокольскій, этого дѣла лучше не знаетъ, и вотъ тутъ-то я сдѣлаюсь лютъ, ежели придется опять трудиться для людей безъ честныхъ убѣжденій. Мѣсяца 3 тому назадъ начали появляться въ газетахъ статьи о Парижско-русской выставкѣ, а черезъ 2 мѣсяца ко мнѣ пришелъ мой пріятель В. В. Шереметьевъ, художникъ-любитель, парижскій старожилъ, и говоритъ: «Ко мнѣ явился г. В. отъ имени посла, б. Моренгейма, которому Е. В—пр. сказалъ: обратитесь по дѣлу выставки къ гг. Шереметьеву и Боголюбову и что̀ онъ вамъ и Боголюбовъ скажутъ, то̀ и дѣлайте». Вотъ почему Шереметьевъ и пріѣхалъ ко мнѣ на дачу и звалъ меня въ городъ обѣдать съ г. В.—«Да знаете ли вы, съ кѣмъ имѣете дѣло?—я его спрашиваю. Ну такъ скоро узнаете; обѣдайте съ нимъ вмѣстѣ, я его не хочу видѣть, ибо слышалъ, что это личность не стойкая—съ аферами и надувательствомъ, но такъ какъ отвѣтъ дать нужно, то вотъ онъ: когда б. Моренгеймъ сообщитъ мнѣ, что выставка Высочайше одобрена и что посолъ стоитъ во главѣ, то я работаю по его призыву, но съ г. В. дѣла не хочу имѣть».—Черезъ 2 дня оказалось, что за обѣдъ долженъ былъ заплатить Шереметьевъ, притомъ г. В. занялъ у него 20 фр. Но дурно то̀, что б. Моренгеймъ, не зная его, по обычной добротѣ, далъ письмо В—у къ г. Альфану—и дѣло было одобрено муниципалитетомъ Парижа и дозволено учреждать В—у. А когда Альфанъ узналъ, что это дозволеніе В—у продается уже компаніи какихъ-то темныхъ ярыгъ-банкировъ, то упросилъ префекта кассировать дозволеніе Думы и отнять право отъ г. В., о чемъ и сообщилъ б. Моренгейму. И такъ, вотъ какъ стояло дѣло при моемъ отъѣздѣ изъ Парижа, дней 17 тому назадъ. Слышалъ, что дѣломъ этимъ хочетъ заняться самъ г. Альфанъ, что капиталы серіозные готовы и что онъ хотѣлъ непремѣнно меня видѣть, чтобы поговорить о

дѣлѣ; но я сказалъ, что уѣзжаю, а рекомендую ему обратиться прямо къ нашему послу и просить его взять инiцiативу дѣла, т. е. выхлопотать отъ Государя предложенiе—во-первыхъ, и во-вторыхъ—обратиться къ тузамъ-купцамъ въ Москвѣ, какъ гр. гл. Алексѣевъ, бр. Третьяковы, Морозовы и пр., и проч., дабы инiцiатива была—ихъ, но не французская, и чтобы правительство дало хоть 100 т. фр. на предпрiятiе (ибо въ деньгахъ они не нуждаются), и тогда успѣхъ выставки будетъ полный и я съ своей стороны предложу частно своимъ товарищамъ принять общее участiе въ выставкѣ и, ежели они захотятъ, то займусь худ. отдѣломъ ея, пригласивъ Антокольскаго, какъ скульптора, и хоть кого хотите—архитектора, и тогда работать будемъ сообща, избирая себѣ помощниковъ, но не такихъ, каковые были 2 года тому назадъ. Вотъ чтò я передалъ Альфану. Не знаю, видѣлъ ли онъ б. Моренгейма, но я другого плана не могу начертить и, ежели мои принципы удадутся, то за дѣло взяться должно. И такъ, обратитесь сами къ Москвичамъ, дайте имъ эту идѣю; вы владѣете перомъ, проведите эту мысль въ печати, да не разъ, а много разовъ. Поговорите съ художниками-передвижниками, съ Рѣпинымъ, Поленовымъ, Брюлловымъ (П. А.) и проч.; пусть ихъ примутся наконецъ и сплотятся, чтобы сдѣлать чтò либо, достойное русскаго искусства,—награды намъ не надо, наградимъ себя уже тѣмъ, что откроемъ себѣ путь въ Парижъ ежегодно. Я же съ своей стороны готовъ хлопотать, сколько угодно; для капиталовъ и сношенiй въ Парижѣ обратитесь къ г. Потемкину и съ нимъ вмѣстѣ устройте это,—онъ извѣстенъ послу, дѣятеленъ и ловокъ въ дѣлахъ; это не покойникъ Андреевъ. Скажите ему, чтобы поговорилъ съ Альфаномъ и тогда дѣло выяснится. Я же передаю вамъ только тò, чтò знаю, и, по дряхлости своей, не могу быть дѣятелемъ черезъ силу, но, насколько можно, то всѣгда готовъ служить, только бы не съ подлецами!

И такъ, вотъ все, чтò могу сказать о выставкѣ. Она въ зародышѣ и хорошая, но надо ее вскормить и дать разродиться—натурально безъ щипцовъ и ненатуральной тяги. Я не буду отвѣчать М. М. Антокольскому на его приписку въ вашемъ письмѣ: онъ ладится ко мнѣ прiѣхать, вѣрно на дачу, но я не у себя, а въ вояжѣ, гдѣ пробуду еще съ недѣлю, а потому, коль скоро вернусь, то забѣгу къ вамъ и къ нему; думаю, что во всякомъ случаѣ 2-го или 3 сент. вернусь домой. Досвиданья, кланяйтесь М. М. и передайте ему, чтò пишу; на этотъ разъ мы съ нимъ, надѣюсь, сойдемся.—Васъ глубокоуважающiй и душевно преданный Ал. Боголюбовъ, 27 Авг. / N стиля (1891), четвергъ, Hotel Frascati, Havre.

А чтò надумаете, такъ напишите мнѣ, ежели не удается намъ свидѣться,—я готовъ отъ васъ принять всѣ благiя совѣты.

IV.

Глубокоуважаемый В. В.! Хотя вы наложили на меня ношу не по силамъ, но я все-таки нѣсу ее, и сообщаю слѣдующее.

Въ принципѣ мы говорили съ вами объ устройствѣ художественной выставки въ Парижѣ и подготовили на черно слѣдующее. В. К. Владимiръ Александровичъ не отказывается взять даже почетное покровительство ея. Баронъ Моренгеймъ тоже не прочь помочь дѣлу и возьметъ президенство ея въ Парижѣ. Онъ же говоритъ, что надо будетъ по русской инициативѣ собрать здѣсь конгрессъ Европейской, гдѣ обсудить обмѣнъ рѣдкихъ картинъ всѣхъ государствъ на тѣ, которыхъ одни имѣютъ въ излишествѣ, а у другихъ вовсѣ нѣтъ. Далѣе, права собственности художниковъ — на свои произведенiя. Графу И. И. Толстому было тоже говорено о выставкѣ, и онъ, какъ Академiя, готовъ принять участiе въ вашемъ Комитетѣ въ Петербургѣ. О капиталахъ тоже уже вопросъ поднятъ, о помѣщенiи—тоже, и есть лица, готовые дать деньги при этой постановкѣ дѣла. Предполагается сдѣлать художественную русскую ретроспективную и современныхъ мастеровъ выставку. Къ ней придать Ташкентскую изъ Москвы, пригласить тоже Общ. П. Худ., Школу Штиглица, въ Москвѣ Строгановское Училище и Одесское — дать работы учениковъ; Русскiя древности и рѣдкости и хоть кружева Далматова. Главнымъ условiемъ ставится: полное обезпеченiе дороги и страховки предметовъ, идущихъ изъ Россiи и обратно, при лицахъ, назначенныхъ Комитетомъ на жалованьѣ, какъ хранителей, такъ и для жюри.

Когда вы соберете этотъ Комитетъ, достанете вѣщи отъ г. Третьякова и намѣтите—отъ Его Величества, то тогда только можно просить В. К. Владимiра Александровича, чтобъ вамъ исходатайствовалъ у Государя Императора о дозволенiи быть выставкѣ на изложенныхъ условiяхъ. Прежде и просить ничего нельзя, ибо пока художники не готовы, то Государя тревожить нельзя. Имѣя все это, успѣхъ выставки будетъ несомнѣненъ. Но знайте, что время дорого и что, ежели къ 1-му февраля не будетъ все порѣшено съ вашей стороны, то я отказываюсь отъ всякихъ дальнѣйшихъ хлопотъ, ибо мнѣ сказали, что до будущаго года дѣло откладывать нельзя: 1893 годъ—есть столѣтiе кровавыхъ дѣлъ Францiи, которыя здѣсь будутъ праздновать, а потому Монархической Россiи никакъ нельзя участвовать, хотя какимъ бы то ни было образомъ, въ бѣшенствѣ г. Парижа. Но до того, чтобъ просить Государя о его рѣшенiи, вы должны сообщить мнѣ, какъ идетъ дѣло, ибо, не зная, сколько надо будетъ занять залъ и мѣста и сколько нужно на ваше дѣло денегъ, Царя тревожить опять нельзя, ибо Ему можно говорить о вѣщи совершенно готовой. И

такъ, вы видите, что время немного. Дѣйствовать надо энергично и скоро. Прежде дать вамъ какія либо данныя—не могу, ибо надо было дождаться Его Высочества и барона Моренгейма. Скажу, что дѣло хорошее, но очень хлопотливое—и здѣсь, и у васъ. Я сдѣлаю, что̀ могу, но напередъ говорю, что въ тяжкую работу не пойду ни за что—мое дѣло устроить главное, а молодыя силы пусть работаютъ. Думаю, что найдутся люди для этого. Но я ничего не ищу—и ничѣмъ не хочу быть. Это прошу знать напередъ. Мое дѣло быть только помощникомъ молодымъ силамъ, но не главой дѣла. Вотъ все, что̀ могу сказать; напишите мнѣ, что̀ думаете о моемъ письмѣ. Ежели видите, что устроить дѣло нельзя, то сообщите, чтобъ я не держалъ въ невѣденіи людей, здѣсь заинтересованныхъ.

До свиданія. Васъ глубокоуважающій и преданный А. Боголюбовъ. Г. Парижъ, Ноября 18. (1891 г.)

Составьте Комитетъ такъ, чтобъ никто не былъ обойденъ,—тогда проку въ дѣлѣ не будетъ. Я этого очень боюсь. Я видѣлъ здѣсь П. М. Третьякова и говорилъ съ нимъ, и вижу, что, ежели Государь дастъ согласіе, то и онъ не откажетъ.

V.

Глубокоуважаемый В. В.! Я уже писалъ вамъ, на какомъ основаніи проэктируется здѣсь устроить русскую художественную выставку, а такъ же, что Е. В. Великій князь Владиміръ Александровичъ и посолъ баронъ Моренгеймъ хотятъ взять представительство и покровительство выставки. Писалъ вамъ такъ же, что капиталы будутъ обезпечивать страхъ, упаковку и пересылку туда и обратно, при персоналѣ, тоже оплоченномъ. Васъ же просилъ устроить это дѣло между нашими художниками, при чемъ просилъ обратиться къ гр. И. И. Толстому, совершенно сочувственно смотрящему на это дѣло.—И такъ, разъ вы согласите художниковъ и Академію, то тогда можно просить Его Высочество Президента исходатайствовать Высочайшее разрѣшеніе на устройство оной (выставки); но возьмите къ свѣдѣнію, что, ежели вы думаете по российски затягивать дѣло, то оно не состоится, ибо теперь уже разбираются помѣщенія на Марсовомъ полѣ и насъ ждать не будутъ, а потому необходимо, чтобы къ 1-му января отвѣтъ былъ: да или нѣтъ, и тогда составите у себя Комитетъ, назначите людей и вышлите ихъ сюда—на работу, ибо мы здѣсь составили тоже Комитетъ, но я удалюсь, ибо мое дѣло было только его начать, но никакъ не вдаваться въ обузу—не по лѣтамъ и не по силамъ. Вотъ потому я васъ прошу найти ловкаго человѣка, который

бы былъ—и европеецъ, и русскій, дабы орудовать здѣсь умно и дипломатично.—Конечно, ждутъ, кромѣ картинъ, выбора самаго строгаго и послѣдовательнаго отъ Петра І-го до нашихъ временъ. Надѣюсь, что, ежели Его Величество дастъ свои сокровища, то и П. М. Третьяковъ тоже дастъ свои: безъ этого дрянь высылать нечего — видѣли ее здѣсь 2 года тому назадъ. — Нужна такъ же старина наша и выставка Ташкентская, какъ она была въ Москвѣ. Намъ даютъ право быть центромъ всѣго дѣла, но характеръ положено дать выставкѣ—русско-французскій, ибо капиталы надо выручить,—мы, вѣдь, не даемъ ни грона, а потому, ежели найдутся люди, говорящіе: «хотимъ быть одни», то пусть они останутся у себя дома или дадутъ 500 т. ф. на расходъ. Говорить легко, но денегъ дать трудно—ихъ у насъ никто не дастъ, да ихъ и не просятъ.

Прошу васъ такъ же сходить къ г. Министру Финансовъ, когда дѣло устроится, и заявить ему объ этомъ, ибо здѣсь есть 3 или 4 господина, которые все хлопочатъ о концессіи на выставку, чтобы ее продать. Но намъ она не нужна — это только торгаши, а не люди: г. Гринвальдъ-мѣховщикъ, Висковатовъ и друг.—въ этой компаніи и надо, чтобы Министерство ихъ знало и ничего не давало. Мы ведемъ дѣло правильно и честно, и, конечно, только при такой постановкѣ дѣла, успѣхъ выставки можетъ быть обезпеченъ. Болѣе ничего не имѣю вамъ сказать пока, и жду отвѣта, ибо нельзя же заставлять ждать людей здѣшнихъ, готовыхъ намъ послужить, и потомъ ихъ разочаровать отказомъ въ мартѣ или апрѣлѣ. Итакъ, убѣдите моихъ доброжелателей, что я тутъ не для себя работаю, ибо мнѣ никакихъ почестей и положеній не надо, и что я главенства не ищу, а дѣлаю все только потому, что русскому художеству, хоть разъ, да надо же себя показать въ должной силѣ и славѣ.—До свиданья, желаю здоровья и силы, а за дѣло, ведь, вы всѣгда охотно беретесь и исполняете его тоже безъ задней мысли о вознагражденіяхъ, а тоже, какъ и я, сочувствуя успѣху нашей родной школы. Васъ глубокоуважающій и преданный душевно А. Боголюбовъ. 1891. Декабря 10. Парижъ.

P. S. М. М. Антокольскаго давно не вижу, но, ведь, я очень занятъ.

VІ.

Глубокоуважаемый В. В.! Письмо ваше о крушеніи выставки на 1892 годъ русскаго художества въ Парижѣ я получилъ, но оно меня не удивило, ибо отъ гр. Ив. Ив. Толстого я уже имѣлъ къ 1-му января увѣдомленіе, что дѣло не состоится.—Вы здѣсь не при дѣлѣ, а потому неможете знать, какъ сочувственно все было устроено, дабы русское искусство явилось въ полномъ блескѣ. Вамъ, быть можетъ, писалъ Антокольскій свои воззрѣнія,

что характеръ измѣняется и что мы отходимъ на второй планъ, потому что муниципалитетъ, для добытія 3-хъ милліоновъ, ассигнованныхъ на это дѣло, вокругъ насъ устраивалъ свою выставку—индустріи, но не художественную. Все это очень слабо и невѣрно, ибо я бы никогда не допустилъ, чтобъ нами спекулировали, не давъ должнаго положенія и вліянія на ходъ дѣла.—Вотъ уже 3 недѣли, что я отказался отъ всѣго.—Но видно, что насъ хотятъ имѣть въ Парижѣ, ибо имѣю новое предложеніе, чтобъ устроить выставку въ 1893-мъ году въ Palais de l'industrie, который муниципалитетъ беретъ собственно съ этою цѣлью на 6 мѣсяцевъ.—Это предпріятіе еще лучше, ибо оно совсѣмъ центрально, и торная дорога къ нему всѣмъ извѣстна.—И такъ, подумайте объ этой новости.—Празднествъ никакихъ не будетъ, напоминающихъ 1793 годъ. Слѣдовательно, политическій вопросъ устраненъ.

Статью вашу вчера я получилъ. Но, кажется, что вы очень ошибаетесь, ежели говорите, что были нападки прессы въ Парижѣ на выставку М. М. Антокольскаго *). Кромѣ хорошихъ отзывовъ,—другихъ не было, а здѣшній корреспондентъ (рептилія по вашему)—ничего не писалъ въ Петербургъ.—Такъ какъ вы вызвали меня сказать слово о сей личности, то и уясняю вамъ, какъ пріятелю и другу Марка Матвѣевича, что, ежели онъ былъ обруганъ г. П-мъ, то самъ виноватъ... Могъ ли я предвидѣть, что, прося за г. Я—ва въ Петербургѣ и Посла въ Парижѣ, много времени прежде, чѣмъ они поссорились, я сдѣлаюсь виновнымъ въ томъ, что корреспондентъ назвалъ его кабашникомъ!—Конечно, это вполнѣ пошло, и, когда я его спросилъ: «что васъ довѣло до подобной выходки?»—«А, я—единовѣрецъ Антокольскаго, писалъ про него всѣгда хорошо, но, когда мною пренебрегаютъ и воротятъ спину и рожу, то я жалю тѣмъ, что̀ составляетъ мою силу».—Ну, и разберите ихъ!

И такъ, все-таки подумайте о выставкѣ 1893 года—право, это можетъ быть вполнѣ блистательно исполнено, ежели мы повѣдемъ дѣло положительно и умно. Черезъ нѣкоторое время, ежели услышу отъ васъ одобрительное «да», то вышлю вамъ копію съ предложенія члена Муниципалитета, которому придадите оффиціальный видъ. До свиданія, васъ глубокоуважающій и сердечно преданный А. Боголюбовъ. 1893. 8 января **) г. Парижъ.

*) Развѣ въ Débats Виктора Вогюе говорено иронически.

**) Февраля (нов. ст.).



VII.

Глубокоуважаемый В. В.! Общій нашъ пріятель А. В. Звенигородской, будучи въ Парижѣ, зашелъ ко мнѣ и сообщилъ, что предназначалъ свою бронзовую статуэтку, работы худ. Гинцбурга, въ даръ мнѣ и Радищевскому музею, но что вы настойчиво ее у него взяли, говоря, что отдадите ее во вновь открывающійся Музей Александра III, дабы тѣмъ увѣковѣчить работу г. Гинцбурга. Насколько это серіозно—я не знаю, но, по моему, ежели другого ничего нѣтъ у г. Гинцбурга, какъ статуетки штатскаго человѣка въ Музей, такъ слишкомъ мало подобная работа будетъ говорить о его способностяхъ, да и для Ал. Викт. останется безъ пользы, ибо, стоя въ какой-нибудь витринѣ, едва ли до нее доберется зритель.

Совершенно другое значеніе имѣетъ ее поступленіе въ Саратовскій Радищевскій Музей. Тамъ Александръ Викторовичъ извѣстенъ, какъ широкій жертвователь картинъ древнихъ мастеровъ, матерій древнихъ, массы гравюръ неподдѣльныхъ—съ Рембрандта и другихъ художниковъ, а потому, стоя окруженный своимъ имуществомъ, онъ всѣми будетъ видимъ и чтимъ, а вмѣстѣ, ежели стоитъ интересса, то и художника вспомнятъ.

Изложивъ мои соображенія касательно статуэтки Ал. Викторыча, я буду просить васъ покорнѣйше—отдать ее моему Музею, ибо Саратовъ—Россія не Грибоѣдовская, а интелигентная, съ широкою художественною будущностью, что видно изъ 10-ти лѣтняго существованія Музея, при которомъ стоитъ школа серіознаго направленія. И такъ, надѣюсь, что вы уважите мою покорнѣйшую просьбу въ силу того, что для меня Радищевскій Музей столь же великъ, какъ всѣ наши Музеи, ибо они—памятники единаго Русскаго государства.

Пожелавъ вамъ добраго здоровья, съ полнымъ уваженіемъ и преданностью остаюсь А. Боголюбовъ. 1895 г. Августа 29-го. Paris, B-rd des Batignolles 21.



VIII.

Глубокоуважаемый В. В.! Нашъ споръ за статуетку А. В. Звенигородского рѣшенъ въ мою пользу самимъ «Соломономъ»—тѣмъ, что она красуется уже въ моей мастерской, пока не доставлю ее въ Радищевскій Музей, гдѣ ей мѣсто отводится самое почтенное съ надписью «Жертвователь».—Скажу откровенно, что мнѣ пріятно ее имѣть еще потому, что она прекрасно исполнена г. Гинцбургомъ—похоже и обладаетъ прекраснымъ рисункомъ и лѣпкой, не сухою, но законченною, насколько необходимо.—А. В. Звенигородскій, какъ самъ мнѣ пишетъ, въ Петербургѣ представленъ 6-ю экземплярами его изображенія: 1—у васъ, 2—въ Пуб. Библіот., 3—у Гинцбурга, 4—5 у его сестеръ и т. д. А у меня нѣтъ ничего г. Гинцбурга, что очень меня радуетъ. Не знаю, знаете ли вы, что М. М. Антокольскій далъ мнѣ въ Музей статую Петра: это прекрасное пріобрѣтеніе, ибо, по моему, это—самое сильное его произведеніе, что цѣнятъ и во Франціи.—И такъ, у насъ новый Музей русскаго искусства—наполнить есть чѣмъ, ежели бы только дали, что безцвѣтно стоитъ во дворцахъ. Я хочу подарить туда 6 или 8 моихъ лучшихъ этюдовъ. Покойный Демидовъ давалъ мнѣ 1.000 р. за двѣ марины—я не отдалъ, а теперь, какъ приходится пора умирать,—Саратовъ ими сытъ, то и хочу предложить въ Музей. Какъ думаете?—возьмутъ ли? И такъ, до свиданія. Желаю вамъ добраго здоровья и силъ, чтобы еще подольше любить такъ родное искусство, какъ вы его любите. Вамъ душевно преданный и уважающій Ал. Боголюбовъ.

1895, 1 октябрь. St. Leu (S. O.). Paris.



Автот. А. И. Вильборгъ, С.-Петербургъ, Мнш. 2.

А. П. БОГОЛЮБОВЪ.
„1877. Дѣло Скрыдлова“
(на Дунаѣ).

A. P. BOGOLUBOFF.
„1877. Affaire Skrydloff“
(Sur le Danubé).

ИЗЪ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ
художника В. В. ВЕРЕЩАГИНА.

V.

Москвичи справедливо гордятся тѣмъ, что создала частная инициатива на Дѣвичьемъ полѣ, гдѣ медицинскія клиники представляютъ сооруженія, вполнѣ достойныя послѣдняго слова современной науки. Надобно сказать, что въ Америкѣ, гдѣ правительство не имѣетъ права тратить общественныя деньги по своему усмотрѣнію и гдѣ все дѣлается частною инициативою, послѣдняя совершаетъ еще болѣе того, съ тою разницей, что тамъ менѣе показной стороны и болѣе практичности. Къ слову сказать, когда на послѣднемъ медицинскомъ конгрессѣ въ Москвѣ, при осмотрѣ выставленныхъ въ хирургической клиникѣ новыхъ инструментовъ, одна моя знакомая, докторъ медицины, спросила сторожа: «употребляются ли эти инструменты?»—то получила отвѣтъ: «нѣтъ, операціи дѣлаютъ старыми, а эти берегутся». Такая вещь немыслима въ Америкѣ, гдѣ, повторяю, все дѣлается не на показъ: музеи и галлереи открыты постоянно, книги въ библіотекахъ выдаются безъ формализма и т. д.

Бостонскій университетъ, напр.,—это огромный кварталъ, полный небольшихъ, сравнительно, построекъ и котэджей, болѣе или менѣе красивыхъ, прекрасно приноровленныхъ къ цѣли. Тутъ зданіе, выстроенное для нѣсколькихъ аудиторій; здѣсь другое, для естественно-историческихъ коллекцій; тамъ третье, для гимнастическихъ упражненій, которыя поставлены по послѣднимъ совѣтамъ науки: при громадномъ помѣщеніи, полномъ са-

Extrait du carnet de notes du peintre V. V. Verestchaguine.

мыхъ хитрыхъ приспособленій, о которыхъ въ нашихъ мѣстахъ и понятія не имѣютъ, всегда дежуритъ докторъ-специалистъ, обязанный осмотрѣть, выслушать желающаго заниматься и дать ему совѣтъ, какія именно движенія, въ какой мѣрѣ будутъ полезны ему,—завѣщатель выразилъ непремѣнное желаніе, чтобы дѣло велось такъ, и оно такъ и поставлено. Дальше—библіотека, помѣщающаяся въ прежней церкви, благо для богослуженія выстроено новое зданіе. Несмотря на временный характеръ читальныхъ приспособленій,—нѣтъ ничего деревяннаго, все вездѣ желѣзное, включая элеваторы, дающіе возможность избѣгать лѣстницъ. Еще дальше—одна изъ старѣйшихъ построекъ, пожертвованныхъ для студентовъ, живущихъ или даромъ, или за небольшую плату. Комнаты чисты, красивы, прямо элегантны, одна на 2-хъ жильцовъ,—и такихъ домовъ нѣсколько.

Бостонъ считается наиболѣе ученымъ городомъ въ Штатахъ, Филадельфія—самымъ родовитымъ, аристократическимъ, а Нью-Іоркъ—самымъ торговымъ. Вашингтонъ—тихій городокъ съ небольшимъ, по-американски, населеніемъ въ 300—400.000 душъ; въ немъ всѣ министерства и правительственныя зданія, отъ Капитолія, подъ куполомъ котораго засѣдаютъ сенаторы и депутаты, до Бѣлаго Дома—очень невзрачнаго жилища президента Союза.

Аудіенція у президента проста и не притязательна—нѣтъ ни расшитыхъ лакеевъ и чиновниковъ, ни ожиданія съ перешептываніемъ. Первый чиновникъ республики, вѣроятно знавшій изъ газетъ о пріѣзжемъ русскомъ художникѣ, крѣпко пожалъ мою руку, сказалъ нѣсколько общихъ мѣстъ, а затѣмъ, послѣ нѣсколькихъ общихъ же фразъ, обращенныхъ къ представившему меня нашему резиденту, раскланялся. Дѣла у него, видимо, было по горло, потому что рукава были засучены.

Та же простота при встрѣчахъ и знакомствахъ съ министрами, большая часть которыхъ ходятъ на службу пѣшкомъ, не стыдясь останавливаться на улицѣ и перекидываться съ пріятелями парою словъ. Дипломаты разсказывали мнѣ, что простота министровъ часто переходитъ въ безцеремонность, такъ что не только не приходится поощрять ее, а, напротивъ, иногда обрывать, съ соблюденіемъ формъ, разумѣется, потому что американцы крѣпко отстаиваютъ свое право не подражать тонкостямъ европейскаго этикета.

Что касается простоты сношеній между собою самыхъ учрежденій, то вотъ—не анекдотъ, а дѣйствительный случай, имѣвшій мѣсто въ Вашингтонѣ, за 2—3 года до моего пріѣзда. Если не ошибаюсь, министръ внутреннихъ дѣлъ просилъ своего морского коллегу сообщить ему какую-то справку, на что̀ тотъ отвѣтилъ, что, по запутанности дѣла, придется перерывать много бумагъ, а у него нѣтъ ни времени, ни людей. Такъ какъ

«внутренній» повторилъ свое требованіе, то, по приказанію «морского», на слѣдующій же день къ крыльцу министерства подъѣхали и выгрузились 2 воза бумагъ—дѣлай самъ справку!

Можетъ быть, благодаря присутствію въ Вашингтонѣ большого числа европейцевъ, составляющихъ дипломатическій корпусъ, общество въ немъ имѣетъ болѣе ровный, выдержанный характеръ, чѣмъ въ Нью-Іоркѣ, гдѣ денежные тузы и выскочки, также европейскіе авантюристы съ титулами, находятъ обширное поле для своей дѣятельности. Если бы еще послѣдніе только ловили богатыхъ американскихъ невѣстъ, падкихъ до гербовъ, а то они прямо мошенничаютъ, срамя имя своей родины. Обидно, напримѣръ, было читать и слышать въ обществѣ, въ клубахъ и газетахъ Нью-Іорка разсужденія о русскомъ князѣ Э., поведеніе котораго скандализировало даже бойкихъ янки. Этотъ Э., одинъ изъ многаго множества грузинско-мингрельскихъ князей,—молодой, недурной собой, съ развязными манерами, всегда съ розою въ петлицѣ сюртука,—сначала обворожилъ, потомъ надулъ всю честную публику. Въ надеждѣ женитьбся на богатой невѣстѣ, онъ всячески пускалъ пыль въ глаза, разсказывая о своихъ связяхъ и богатствѣ въ Россіи; когда же дѣло не выгорѣло, онъ, крѣпко проворовавшись, успѣлъ таки удрать въ Европу, не безъ того, однако, чтобы богатая шуба, заказанная лучшему мѣховщику въ городѣ и едва не увезенная, не попала на выставку въ витрину магазина, гдѣ долго привлекала праздный народъ пришпиленнымъ къ ней объявленіемъ: «эта великолѣпная шуба была сдѣлана по заказу русскаго князя Э., разсчитывавшаго, но не успѣвшаго, увезти ее въ Россію». Разумѣется, никому изъ знавшихъ этого позорнаго князя или слышавшихъ объ его похожденіяхъ, не приходило въ голову того, что на его родинѣ, дѣйствително принадлежащей къ составу Русской Имперіи, всякій владѣлецъ 100 барановъ—князь! Въ Вашингтонѣ, гдѣ живетъ не мало европейцевъ съ настоящими титулами, такія исторіи труднѣе продѣлывать—такихъ господъ тамъ скоро осадятъ, да они туда и мало заглядываютъ.

Вашингтонъ—уютный городокъ съ множествомъ памятниковъ, очень чисто содержащійся, съ электрическими трамваями, въ противоположность Нью-Іорку, гдѣ линіи конокъ представляютъ грязные и зловонные пути. Электрическій свѣтъ тоже распространенъ, опять въ противоположность Нью-Іорку, гдѣ иногда цѣлыя улицы въ центрѣ города погружены въ глубокій мракъ. Хочетъ хозяинъ дома, освѣщаетъ тротуаръ передъ своими окнами—хорошо; не хочетъ, такъ приходится зажигать спичку, чтобы разсмотрѣть № на дверяхъ.

Въ Вашингтонѣ очень хороши мостовыя, почему, можетъ быть, тамъ такъ много велосипедистовъ и особенно велосипедистокъ. Гостиницы за-

мѣчательно удобны и покойны, также, какъ и клубы. Я былъ принятъ въ лучшемъ клубѣ на правахъ почетнаго гостя, т. е. на все время моего пребыванія въ городѣ. Убранство его замѣчательно: простое и элегантное, главнымъ образомъ, изъ полированнаго дерева, оно сдѣлало бы честь любому европейскому городу. Интересно, напримѣръ, что кухня и службы расположены не въ подвальномъ, а въ самомъ верхнемъ этажѣ, такъ что никакихъ запаховъ въ пріемныхъ комнатахъ нѣтъ. Мнѣ говорили, что такое размѣщеніе начинаетъ прививаться въ Соединенныхъ Штатахъ—въ Европѣ его еще нѣтъ, хотя, думается мнѣ, стоило бы обратить вниманіе на это нововведеніе.

Въ клубѣ я познакомился съ нѣсколькими выдающимися членами вашингтонскаго общества: полковникомъ Патерсонъ-Бонапартомъ, генераломъ Шерманомъ и др. Полковникъ Бонапартъ—высокій плотный мужчина, съ большими усами, ни мало не напоминающій типомъ своего знаменитаго дядю. Генералъ Шерманъ—одинъ изъ героевъ войны Сѣверныхъ Штатовъ съ Южными, несмотря на свою деревянную ногу, обошелъ со мной и показалъ все зданіе Капитолія, богато украшенное мраморами.

Признаться ли, что собраніе американскихъ законодателей производитъ съ непривычки странное, несерьезное впечатлѣніе. Глазу, привыкшему къ порядкамъ, облекающимъ всѣ прерогативы власти въ торжественную обстановку, трудно принять все, совершающееся передъ нимъ въ залахъ Капитолія,—за имѣющее государственное значеніе, полное слѣдствій первостепенной важности. Какъ ни стучитъ президентъ своимъ молоткомъ,—его никто не слушаетъ, всѣ разговариваютъ, шумятъ, занимаются своими дѣлами. Жиденькимъ полукругомъ передъ столомъ президента сидятъ тѣ, которые желаютъ принять участіе въ сегодняшнихъ преніяхъ или, по крайней мѣрѣ, знать, о чемъ идетъ рѣчь. То тутъ, то тамъ, встанетъ растрепанный человѣкъ, поговоритъ что-то себѣ подъ носъ, раза два, три махнетъ рукой, видимо чѣмъ-то недовольный, и снова сядетъ на свое мѣсто—это ораторы, очевидно не заботящіеся о томъ, чтобы ихъ слышали, не только въ галлереяхъ, но даже на скамьяхъ кругомъ, и довольствующіеся тѣмъ, что сказанное ими прочтется въ газетахъ,—стенографы подходятъ для этого безъ церемоніи вплотную къ нимъ. Остальные ряды креселъ пустуютъ и занимаются, вѣроятно, лишь въ экстренныхъ случаяхъ; въ обыкновенные же дни законодатели либо прохаживаются, либо сидятъ въ буфетѣ, либо болтаютъ и курятъ въ заднихъ рядахъ. Сидящіе у пюпитровъ, должно быть, пишутъ письма къ роднымъ и знакомымъ, потому что не обращаютъ никакого вниманія ни на рѣчи ораторовъ, ни на слова президента.

Для непривычнаго, повторяю, все это представляется порядочнымъ безпорядкомъ; однако, благодаря долгой привычкѣ къ свободѣ во всѣхъ видахъ,

этотъ кажущійся непорядокъ приводитъ къ недурнымъ результатамъ: ничего не дѣлается келейно, безъ гласнаго обсужденія, и только послѣ этого послѣдняго издаются постановленія и законы.

Особенно хороши въ зданіи Капитолія новопристроенныя колоннады, представляющія красивые и богатые образцы старой архитектуры въ примѣненіи къ новымъ требованіямъ. Главный куполъ былъ бы недуренъ, если бы не страстишка американцевъ, какъ всѣхъ молодыхъ народовъ, къ величинѣ и вышинѣ — это куполъ Парижскаго Пантеона, надставленный, вытянутый, отъ чего получилось нѣчто неуклюжее, такъ какъ подставка не срослась съ цѣлымъ.

Музеи въ Вашингтонѣ, какъ почти во всѣхъ городахъ Штатовъ, сравнительно новы и невелики, но уже и въ теперешнемъ видѣ очень недурны и заключаютъ въ себѣ не мало хорошихъ вещей, а, главное, держатъ двери широко открытыми для званыхъ и незваныхъ: видно, что музеи существуютъ для публики, а не публика для музеевъ.

Когда, по незнанію мѣстныхъ порядковъ, я спрашивалъ нью-іоркцевъ, почему они не хлопочутъ объ открытіи у нихъ высшей школы или академіи художествъ, — мнѣ отвѣчали, что не собрали еще денегъ, такъ какъ иначе какъ частной иниціативой это не можетъ сдѣлаться. «Если бы правительство, — говорили они, — позволяло себѣ затрачивать общественныя деньги на подобныя учрежденія по своему усмотрѣнію, то у насъ, по всей вѣроятности, было бы ихъ множество ненужныхъ или непрактично поставленныхъ, тогда какъ теперь, когда все дѣлается по почину общества, мы имѣемъ какъ разъ то̀, что̀ намъ требуется. Кромѣ того, вмѣшательство правительства могло бы повести къ предпочтенію между городами или штатами, чего не должно быть».

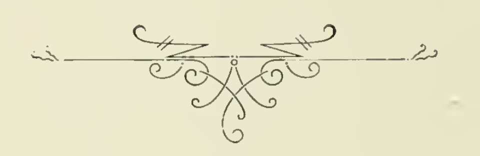
Не много городовъ такъ рѣзко различаются между собою по внѣшнему характеру, какъ Вашингтонъ и Нью-Іоркъ: сотни милліоновъ въ серебрѣ и золотѣ, хранящіеся въ подвалахъ министерства финансовъ перваго, ни для кого не представляютъ соблазна, тогда какъ сотни милліоновъ въ бумагахъ, ежедневно перебрасываемые изъ рукъ въ руки на биржахъ второго, представляютъ великій искусъ для подвижныхъ, впечатлительныхъ нью-іоркцевъ и вліяютъ на весь внѣшній обликъ его въ дѣловые часы, не только на дѣловыхъ улицахъ, но и по всему городу, точно какая-то денежная лихорадка. Тихо, мирно бесѣдуютъ, напримѣръ, группы людей разныхъ спеціальностей въ какомъ-нибудь клубѣ, когда раздается громкій голосъ входящаго: «тридцать семь и три четверти!» — «Какъ! тридцать семь и три четверти? можетъ ли быть? откуда вы знаете?» и т. д. — забыты различные интересы, только что обсуждавшіеся; всѣ перебудоражены,

болѣе или менѣе встревожены; одни идутъ справляться, другіе оживленно обсуждаютъ важную новость...

Въ Нью-Іоркѣ—не одна, а нѣсколько биржъ: это огромныя залы въ два свѣта, богато выстроенныя, но цѣлый день пыльныя, заваленныя кучами смятыхъ рваныхъ бумагъ, въ часы же «присутствія» представляющія изъ себя настоящіе сумасшедшіе дома.

Не играющій на биржѣ—рѣдкость; даже въ гостинницы то и дѣло забѣгаютъ мимо идущіе джентльмены, чтобы взглянуть на предательскую ленточку телеграфа, разносящую по городу подъемы, паденія, выигрыши, проигрыши, разоренія.

«Да, да!»—разсуждаетъ пришедшій навѣстить васъ знакомый, болтающій съ вами или въ курительной, или въ вестибюлѣ, всегда полномъ захожаго люда: «музеи въ Европѣ богаче нашихъ; когда я былъ въ Дрезденѣ... виноватъ, на одну минуту!»—и онъ быстро подходитъ къ двигающейся лентѣ, высматриваетъ нужный ему курсъ, и снова продолжаетъ прерванный разговоръ, до новаго приступа любопытства, когда со словами: «beg your pardon» опять юркнетъ къ телеграфу. И всѣ такъ: курящіе, читающіе газеты или выпивающіе и закусывающіе передъ стойкой—нѣтъ-нѣтъ, да и переходятъ отъ одного душеспасительнаго занятія къ другому.



ВЕЛАСКЕЦЪ (1599—1600) *).

статья Н. Ѳ. СЕЛИВАНОВА.

«C'est le peintre le plus peintre qui fût jamais». W. Bürger.

Гл. I.

Очень трудно прослѣдить первые шаги испанскаго искусства—у него не было ни своего Джіотто, ни своего Чимабуэ. Искусство мавровъ, блестящими остатками котораго мы любуемся въ Севильскомъ и Гренадскомъ Алькazarахъ, носило преимущественно декоративный характеръ, такъ какъ законъ Магомета запрещалъ изображать живыя существа, а вліяніе художниковъ другихъ странъ было весьма слабо по причинамъ чисто истори-

*) Литература о Веласкецѣ довольно обширна и первое мѣсто въ ней должна занимать превосходная книга о немъ проф. Карла Юсти: «Diego Velasquez und sein Jahrhundert» (Bon 1888). Для настоящаго очерка, не претендующаго на научный характеръ, а составляющаго только «памятку» по поводу 300-лѣтней годовщины дня рожденія великаго художника,—я пользовался кромѣ того книгой Lucien'a Solvay: «L'Art Espagnol» (Paris 1887), но Solvay, оставляя въ сторонѣ біографическія данныя, ограничивается только характеристикой наиболѣе выдающихся испанскихъ художниковъ, до Гоя включительно; затѣмъ: 2) P. W. Lefort—«Velazquez» (Paris 1888), 3) D. P. Madrazo—«Catalogo de las Guardas del Museo de Prado» (Madrid 1893), 4) L. Viardot—«Les Musées d'Espagne», (P. 1860), 5) Charles Blanc—Histoire des peintres»: 6) Quillet—«Dictionnaire des peintres espagnols» (P. 1816), 7) Knackfuss—«Künstler Monografien», Velazquez, 8) A. Wolmann und K. Woermann «Geschichte der Malerei» (Leipzig 1882), и нѣкоторыми другими. Мнѣ лично удалось видѣть почти всѣ произведенія Веласкеца, за исключеніемъ нѣкоторыхъ, сохраняющихся въ частныхъ коллекціяхъ въ Англіи, и потому, говоря о впечатлѣніи, производимомъ его картинами, я буду говорить лишь по личнымъ воспоминаніямъ. О музеяхъ Испаніи я писалъ въ 1897 году—въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ—между прочимъ одно письмо было посвящено и Веласкецу.

Velasquez (par N. Th. Selivanoff

ческаго характера. Во время ранняго развитія Итальянскаго Возрожденія испанцамъ было не до искусства, такъ какъ борьба съ маврами истощала всѣ ихъ силы. Конечно, и тогда существовали предметы живописнаго художества, преимущественно украшавшіе молитвенныя и богослужебныя книги, но они носили чисто Византійскій характеръ,—ровно ничего самобытнаго, испанскаго въ нихъ не было. Едва ли не правильнѣе признавать родоначальниками испанскаго искусства двухъ знаменитыхъ художниковъ, Al. Berruguete'a и Gasp. Becerra—одновременно живописцевъ, скульпторовъ и архитекторовъ. Berruguete родился въ 1480 году (умеръ въ 1561) и, по словамъ Quilliet, былъ первымъ испанскимъ профессоромъ, который «проповѣдывалъ вкусъ къ рисунку твердому и точному, научилъ познанію прекрасныхъ пропорцій человѣческаго тѣла, величію формъ, однимъ словомъ—ничто, касающееся живописи, скульптуры и архитектуры, не было ему чуждо». По словамъ Вазари—въ 1503 году Berruguete жилъ во Флоренціи и былъ ученикомъ Микель-Анджело, Буонаротти, а въ слѣдующемъ году поѣхалъ съ своимъ великимъ учителемъ въ Римъ, гдѣ, по порученію не менѣе знаменитаго Браманта воспроизвелъ изъ воска группу Лаокоона, для отливки изъ бронзы. Послѣ солиднаго изученія итальянскихъ мастеровъ, изъ которыхъ многихъ онъ считалъ въ числѣ своихъ друзей,—Berruguete вернулся въ Испанію, гдѣ былъ торжественно принятъ Карломъ V, назначившимъ его придворнымъ живописцемъ, а затѣмъ и придворнымъ кавалеромъ. Его скульптурныя произведенія въ Саламанкѣ, Толедо и Вальядолидѣ сохранились до нынѣ и показываютъ въ ихъ авторѣ рѣдкаго и тонкаго мастера. По словамъ Palomino,—Berruguete впервые ознакомилъ испанцевъ съ искусствомъ работы масляными красками. Becerra (1520—1570) также былъ ученикомъ Микель-Анджело. Тонкій знатокъ анатоміи, онъ между прочимъ иллюстрировалъ сочиненіе Dr. I. Valverde, вышедшее въ 1554 году и долго служившее учебникомъ для скульпторовъ и живописцевъ. Въ 1562 онъ былъ назначенъ художникомъ Филиппа II. Онъ много работалъ для короля и между прочимъ превосходно разрисовалъ фресками пріемный залъ Мадридскаго дворца. Въ Prado есть его очень интересная «Кающаяся Магдалина», прекрасная по рисунку, такъ какъ правильный рисунокъ онъ считалъ основой живописнаго произведенія. Его работы чернымъ и краснымъ карандашемъ очень цѣнятся знатоками и нерѣдко встрѣчаются въ Испаніи и Италіи. Но, несмотря на крупный талантъ указанныхъ художниковъ, они въ своихъ произведеніяхъ были — итальянцами чистой воды и чего либо характернаго искать въ нихъ было бы напрасно. Это были талантливые ученики Микель-Анджело, но — только ученики. Исторія искусства знаетъ еще нѣсколько именъ испанскихъ художниковъ XV и даже XIV вѣка, но останавливаться на нихъ я не буду—это завело бы насъ слишкомъ далеко, да и не входитъ въ рамки настоящей статьи. Художники эти были

сначала послѣдователями Итальянцевъ, затѣмъ Фламандцевъ. Блистательные представители послѣднихъ—Ванъ-Эйки, Рожеръ ванъ-деръ-Вейденъ, Ан. Моро и друг.—жили по долгу и работали въ Испанiи, оставивъ тамъ цѣлую массу своихъ выдающихся произведенiй. Не упоминая объ ихъ послѣдователяхъ, все-таки, хотя бы и кратко, но необходимо, для уясненiя значенiя Веласкеца въ Испанскомъ искусствѣ, остановиться на работахъ слѣдующихъ, наиболѣе характерныхъ художниковъ: Morales'а, A. Moro, Greco, Zurbaran'а и двухъ учителей Веласкеца — Herrera старшаго и Pacheco. Послѣднiй изъ нихъ, тесть Веласкеца, — оставилъ чрезвычайно любопытный трактатъ о живописи, отлично характеризующiй современный ему взглядъ на искусство, о которомъ также нужно сказать нѣсколько словъ.

Испанiя была страной насквозь пропитанной католическимъ фанатизмомъ. Нигдѣ «святая» инквизицiя не была такъ сильна, какъ въ Испанiи, и Филиппъ II, въ жестокости отнюдь не уступалъ Торквемадѣ. Массовое изгнанiе «еретиковъ», мавровъ,—подорвало въ конецъ благосостоянiе страны. Аутода-фэ были любимымъ, душеспасительнымъ зрѣлищемъ и, напр., на изображенiяхъ ихъ, работы художниковъ XVI и XVII вѣковъ (укажу на P. Berruguete'а и F. Rizi, картины которыхъ находятся въ музеѣ Prado подъ №№ 2148 и 1016),—эта церемонiя выписывалась съ чрезвычайной тщательностью и любовью. На картинѣ Rizi даже обозначено, что аутo-да-фэ имѣло мѣсто 30 Iюня 1680 года и продолжалось съ 8 часовъ утра и до 9½ часовъ вечера! Картина полна портретныхъ изображенiй, какъ лицъ королевской фамилiи, такъ и знатныхъ испанцевъ, очевидно пожелавшихъ увѣковѣчить на полотнѣ то счастье, которое побаловало ихъ возможностью присутствовать при столь благочестивомъ зрѣлищѣ. Продолжительности аутo-да-фэ 30 Iюля удивляться нечего: бывали «праздники», когда сжигали до 200 еретиковъ въ день. Особенно это бывало тогда, когда Король давалъ «праздникъ» въ честь своей супруги. На картинѣ Rizi аутo-да-фэ представлено чрезвычайно торжественно. Центръ картины занимаетъ палачъ, на право отъ него воздвигнутъ алтарь для служенiя обѣдни, за нимъ Королевская ложа. Вся площадь залита народомъ, при чемъ преобладаютъ представители высшихъ сословiй.

Борьба съ еретиками, нетерпимость и фанатизмъ — вотъ понятiя, которыя тогдашнiй испанецъ всасывалъ съ молокомъ матери. Онъ не понималъ распятого Христа, онъ зналъ только Христа—распинающаго и Plaza Mayor, на которой въ Мадридѣ обыкновенно сжигали еретиковъ,—недаромъ называлась «алтаремъ Господа карающаго». Филиппъ II и Рибейра являются яркими представителями того времени. Когда вели на костеръ любимца перваго изъ нихъ, графа де Камерона, за то̀, что онъ усумнился въ правѣ инквизиторовъ сжигать несогласныхъ съ ними въ догматахъ вѣры, то онъ, проходя мимо короля Филиппа II, обратился къ нему со словами: «И тебѣ не

жаль вѣрнаго своего слугу посылать на такую муку?»—Король поднялся и крикнулъ на всю площадь: «Если бы даже жена моя усомнилась въ одномъ изъ малѣйшихъ догматовъ вѣры, я не только бы послалъ ее на костеръ, но самъ бы зажегъ его!» Едва ли основательно усумниться въ томъ, что Король дѣйствительно такъ бы и поступилъ. Несомнѣнно, костры св. Германдады, хотя бы и горѣвшіе во славу «великаго короля» и считавшіеся «ступенью въ рай»,—мало способствовали развитію испанскаго искусства. Вліяніе античнаго міра, оказавшее такое громадное и благотворное дѣйствіе на итальянское искусство временъ Возрожденія,—вовсе не коснулось Испаніи. Непрерывныя войны и борьба противъ еретиковъ привели испанцевъ къ отожествленію человѣка—съ солдатомъ, а священнослужителя—съ самимъ Богомъ. Прославленіе военачальниковъ и, какъ высшаго ихъ представителя, Короля, да религіозные сюжеты,—вотъ чѣмъ ограничивалось испанское искусство до Веласкеца.

Pacheco, какъ я уже сказалъ выше, оставилъ намъ любопытный «Arte de la pitura», изданный въ Севильѣ въ 1646 году и, кажется, никогда съ испанскаго языка не переведенный ни на одинъ европейскій языкъ. Въ этомъ трудѣ точно и опредѣленно формулирована связь, долженствующая существовать между религіей и искусствомъ. «Только религіозная мысль—говоритъ авторъ—дѣлаетъ искусство великимъ; тамъ же, гдѣ ея нѣтъ,—нѣтъ и того, что достойно именоваться искусствомъ; одна она украшаетъ, какъ самые низменные, такъ и самые возвышенные предметы. Живопись, подъ страхомъ подвергнутія общему презрѣнію, должна безусловно подчиниться требованіямъ святой религіи. Всякій христіанскій художникъ—превыше всякаго Аппелеса и какого угодно знаменитаго грека или римлянина. Задача живописи—поставить людей въ ближайшее сношеніе съ Спасителемъ міра, научить ихъ ближе Его узнать и сильнѣе полюбить. Не можетъ быть у искусства другой задачи, какъ быть пріятнымъ Создателю, Его святой церкви, обучать людей милосердію и способствовать ихъ приближенію къ Творцу». При этомъ нельзя не замѣтить, что Pacheco не носилъ духовнаго званія и, по своему времени,—былъ человѣкъ образованный. Въ его домѣ, въ Севильѣ, собирались выдающіеся люди города—ученые и философы. Въ своемъ трудѣ онъ не только устанавливаетъ принципы искусства, но и занимается вопросомъ о происхожденіи искусства. Одинъ современный ему испанскій историкъ, L. Abberta, между прочимъ замѣтилъ, что изобрѣтателемъ живописи былъ—Нарцизъ, превращенный въ цвѣтокъ, и поэтому живопись есть цвѣтокъ всего искусства. Это, во всякомъ случаѣ, чрезвычайно оригинальное объясненіе, видимо, разсердило Pacheco и онъ восклицаетъ, что въ таковомъ—нѣтъ никакого смысла. Вмѣсто него, онъ даетъ другое—по его словамъ, и болѣе вѣрное, и гораздо болѣе старое. «Живопись старѣе скульптуры, какъ ни сильно старались доказать противное, утверждая, что первое скульп-

турное произведенiе создано самимъ Богомъ, въ тотъ день, когда Онъ собственноручно создалъ изъ земли и воды фигуру человѣка. Но, если это и вѣрно говоритъ Pacheco, то и въ такомъ случаѣ живопись—и создана ранѣе, и гораздо благороднѣе. Она явилась за пять дней до созданiя человѣка. Когда Господь, однимъ знакомъ Своей воли, создалъ небо, землю, воды и все прочее, когда Онъ населилъ землю животными, птицами и рыбами, цвѣтущими растенiями и плодовыми деревьями, создалъ солнце, луну и звѣзды,—Онъ отдѣлилъ свѣтъ отъ тьмы... и такимъ образомъ возникла живопись. Свѣтъ придалъ каждому предмету свою окраску и одной краской Господь создалъ всѣ краски. Творенiе идеальное и дивное по разнообразiю!!» Такимъ образомъ, Pacheco пытается признать за живописью прямо божественное происхожденiе. Въ связи съ этимъ нужно поставить и тѣ легенды, по которымъ не только святые, но и Сама Богоматерь являлась позировать передъ благочестивыми художниками. Pacheco приводитъ цѣлый рядъ подобныхъ случаевъ. Сводя въ одно все сказанное, слѣдуетъ признать, что задача искусства была тогда—служенiе церкви и только церкви, какъ понимало таковую католическое духовенство. Его цѣль была устрашать грѣшниковъ, обращать ихъ на путь истинный и на примѣрахъ мучениковъ показать, что, чѣмъ сильнѣе были переносимыя ими страданiя, тѣмъ легче было имъ проникнуть въ царствiе Божiе. Строгими послѣдователями теоретическихъ взглядовъ Pacheco на искусство и наиболѣе талантливыми изъ нихъ были—Morales и Zurbaran.

Глава II.

L. Morales, прозванный божественнымъ (el Divino), какъ потому, что онъ рисовалъ только религiозныя картины, такъ и по своему выдающемуся художественному таланту, родился въ 1509 г. и началъ свою дѣятельность въ Вальядолидѣ. Нѣкоторое, впрочемъ очень недолгое, время онъ былъ при дворѣ Филиппа II, но тамъ онъ не понравился и вернулся на родину. Это чисто испанскiй художникъ, никогда не покидавшiй родины. Его произведенiя насквозь проникнуты фанатическимъ аскетизмомъ. Страданiя Христа и печаль Богоматери—вотъ преимущественныя темы его картинъ. Писалъ онъ обыкновенно на мѣди или на деревѣ. Лучшимъ его произведенiемъ считается «Pietà», находящаяся нынѣ въ Академiи св. Фернанда въ Мадридѣ. Какъ и всѣ его картины, она небольшого размѣра, и, если не отличается особымъ блескомъ техники и колоритомъ (хотя рисунокъ въ общемъ достаточно правиленъ, и лѣпка голаго тѣла Спасителя хороша), за то она полна глубокаго религiознаго чувства. Въ лицѣ Богоматери столько живого стра-

данія, въ лицѣ умершаго Спасителя столько перенесенной муки, что и теперь картина производитъ на зрителя глубокое впечатлѣніе. Также очень хороша его «Mater dolorosa» музея Prado. Къ его недостаткамъ нужно отнести нѣсколько деревянный рисунокъ и зализанность исполненія. Онъ медленно писалъ и тщательно отдѣлывалъ свои картины—въ чемъ и усматривается его духовное родство съ старыми Фламандцами и Германцами: Эйкомъ, Р. ванъ деръ Вейденомъ и Ал. Дюрреромъ. Въ нашемъ Эрмитажѣ есть двѣ картины Моралеса, изъ которыхъ одна (№ 401 по каталогу) изображаетъ печаль Богоматери,—одинъ изъ излюбленныхъ его сюжетовъ. Выраженіе глубокой скорби на лицѣ Богоматери передано съ удивительной силой.

Но настоящимъ поэтомъ аскетизма является Fr. Zurbaran. Извѣстенъ его отвѣтъ на предложеніе расписать комнаты Королевскаго дворца: «я работаю на Царя небеснаго, но не на земного», что, однако, не помѣшало ему, по приказанію Филиппа IV, нарисовать «Десять подвиговъ Геркулеса» для украшенія одной изъ залъ дворца Буэнъ-Ретиро. Но изъ этой живописи ничего не вышло. Художественный идеалъ Zurbaran'а—монахъ. Нужно было самому родиться монахомъ, чтобы съумѣть такъ реально передавать отрѣшеніе отъ міра и жизни; нужно было жить въ холодной кельѣ, подвергать себя посту и бичеванію, чтобы такъ тонко изображать религіозный экстазъ монаха-траписта. Кромѣ того, Zurbaran исключительный мастеръ въ умѣніи такъ располагать складки грубой монашеской одежды, что подъ ними чувствуется сухое, изможденное тѣло. Писалъ онъ своихъ монаховъ въ сѣроватыхъ тонахъ, слегка оттѣненныхъ желтоватыми. Рѣзкихъ противопоставленій свѣтлыхъ и темныхъ тоновъ онъ не любилъ, но, несмотря на кажущуюся съ перваго взгляда мрачность его картинъ, онѣ полны воздуха и вполнѣ гармоничны. Въ его болѣе крупныхъ композиціяхъ, какъ, напр.: «Благовѣщеніе», «Поклоненіе волхвовъ», «Поклоненіе пастырей» и др., много поэзіи,—типъ Богоматери въ первой изъ нихъ замѣчателенъ по красотѣ и изяществу. Всѣ эти картины, вопреки обще-распространенному мнѣнію, что талантъ Zurbaran'а исключительно мрачный,—показываютъ намъ, что онъ понималъ и умѣлъ передавать красоту, но красоту небесную, а не земную. Въ одной изъ лучшихъ его картинъ: «св. Францискъ», находящейся въ Кадиксѣ, Христосъ и Богоматерь—рѣдкой неземной красоты, такой, до которой рѣдко достигалъ и Мурильо. Въ Севильскомъ музеѣ находятся двѣ огромныхъ по размѣру картины Zurbaran'а, которыя считаются одними изъ его chefs-d'œuvre'овъ. Это—«Трапеза монаховъ» и «Торжество св. Ѳомы Аквинскаго». Первая изъ нихъ не производитъ особаго впечатлѣнія: обыденная жизнь монаховъ, въ данномъ случаѣ собравшихся въ трапезной,—не дала художнику возможности проявить свой талантъ, мощный

лишь при изображенiи сильныхъ религiозныхъ душевныхъ движенiй. Поэтому картина суха, хотя нельзя не отмѣтить, что она пострадала значительно отъ неумѣлыхъ реставрацiй. За то другая картина превосходна. Она необычайно велика по размѣру, такъ какъ фигуры, почти въ ростъ, изображены наверху на небѣ и внизу на землѣ: наверху—Христосъ, Богоматерь; внизу—монахи, епископы и рыцари съ Карломъ V во главѣ. По благородству стиля, это одна изъ лучшихъ картинъ испанской школы.

Въ нашемъ Эрмитажѣ есть два произведенiя Zurbaran'a: «Дѣтство Богоматери» и «Св. Лаврентiй». Оба они, хотя и обладаютъ крупными достоинствами, но не даютъ точнаго представленiя о характерѣ творчества художника.

О другихъ представителяхъ испанскаго искусства, предшествовавшихъ и современныхъ Веласкецу,—я, какъ уже указано выше, по условiямъ мѣста говорить не могу, но, для уясненiя характера влiянiй, обусловливавшихъ развитiе таланта Веласкеца, необходимо, хотя бы и кратко, помянуть еще о двухъ художникахъ, имѣвшихъ очень крупное влiянiе на развитiе испанскаго искусства. Первый изъ нихъ былъ—Антонiй Моръ (или Моро), родившiйся въ 1512 г. въ Утрехтѣ. Онъ былъ ученикомъ знаменитаго Schoorel'я, бывшаго въ свою очередь ученикомъ Mabuse'a. Несмотря на свое довольно продолжительное пребыванiе въ Италiи, онъ въ творчествѣ своемъ считается художникомъ—вѣрнымъ принципамъ Германскаго искусства, и только изученiе работъ Тицiана улучшило его колоритъ. Какъ портретистъ, А. Moro пользуется крупной и вполнѣ заслуженной славой. Его портреты цѣнились и при его жизни очень высоко,—менѣе 100 дукатовъ онъ за портретъ не бралъ, а по тому времени это была цѣна громадная. Въ 1552 году Моро прибылъ въ Мадридъ, гдѣ былъ сдѣланъ придворнымъ художникомъ. Въ Музеѣ Прадо, въ настоящее время,—тринадцать портретовъ его кисти; изъ нихъ лучшiе: портретъ буффона Pejeron, Маргариты Англiйской, второй жены Филиппа II, и неизвѣстной дамы, держащей на колѣняхъ маленькую собачку. Они удивительно тщательны по выпискѣ, рисунокъ въ нихъ твердый, моделировка смѣлая и мощная, если можно выразиться—скульптурная, колоритъ строгiй, но изящный, теплый въ карнацiяхъ. Въ передачѣ лицъ Моро не останавливается на передачѣ однѣхъ внѣшнихъ чертъ оригинала, а передаетъ на полотно и особенности характера изображаемаго лица. Pejeron—не буффонъ, а философъ, пользующiйся своимъ положенiемъ болѣе для того, чтобы высказывать горькую правду, а не говорить острыя слова. Портреты королевы и неизвѣстной дамы полны благородства и истинно художественной простоты. Особенно хорошо писалъ Moro между прочимъ руки: онъ понималъ, какое важное значенiе онѣ имѣютъ для опредѣленiя характера лица. По рукамъ можно узнать и профессiю человѣка: напр., у буффона онѣ

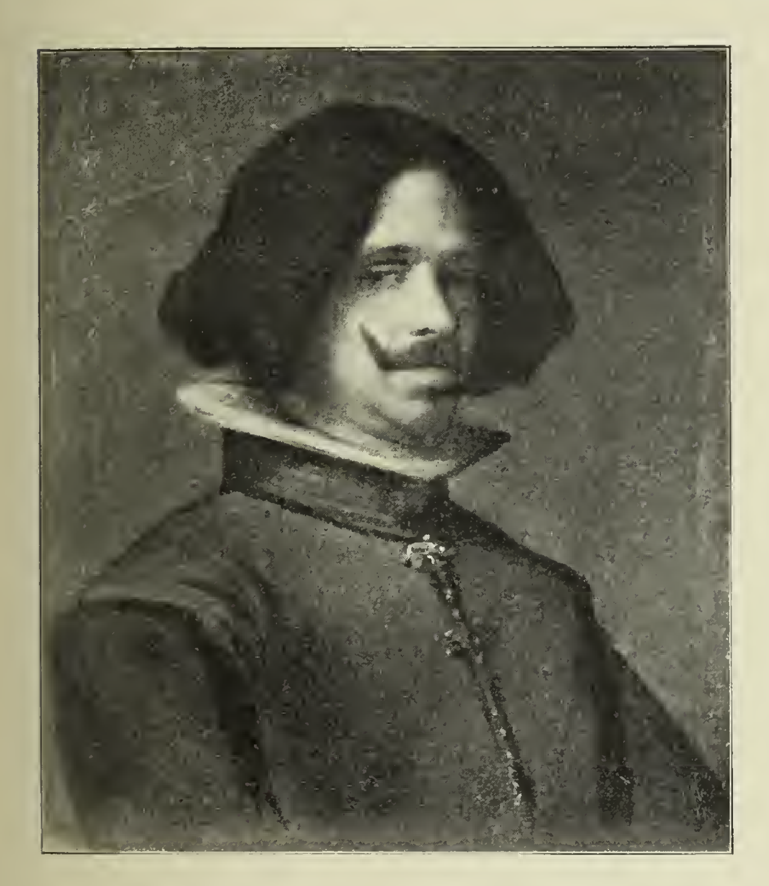
грубы и толсты, у королевы—тонки и изящны. Это аристократическія руки, не привыкшія къ труду. По отзывамъ современниковъ, его портреты поражали портретнымъ сходствомъ, чѣмъ, между прочимъ, и объясняется высокая цѣнность его работъ. Его произведеніямъ можно сдѣлать развѣ только одинъ упрекъ, что они нѣсколько суховаты, да и то по сравненію съ работами Веласкеца. Ближайшимъ ученикомъ его въ Испаніи былъ талантливый Sanchez Coëllo.

Другой художникъ, на которомъ остановлюсь на минуту,—былъ Dom. Teoscopoli, прозванный il Greco. Родился онъ неизвѣстно гдѣ, вѣроятно, около 1548 года, и былъ ученикомъ Тиціана. Въ Испанію онъ прибылъ въ 1577 году. Онъ былъ основателемъ Толедской школы живописи и умеръ въ Толедо въ 1625 г.*). Greco—художникъ въ высшей степени оригинальный, изучить его можно только въ Испаніи. Лучшая и наиболѣе характерная его картина: «Похороны Графа D'Orgaza» находится въ церкви Св. Ѳомы въ Толедо. Но особенно оригинальны его портреты. На первый взглядъ это какія-то привидѣнія—ни капли крови не течетъ въ ихъ жилахъ, лица длинныя, исхудалыя, широко открытые глаза смотрятъ какъ бы недоумѣвающе. Колоритъ—туманный, ничего не имѣющій общаго съ колоритомъ его учителя Тиціана, и, несмотря на это, въ его произведеніяхъ видна—рука крупнаго мастера. Отсутствіе колорита въ его портретахъ объясняется тѣмъ, что, по непонятнымъ причинамъ, онъ пользовался для нихъ всего пятью-шестью красками. Наоборотъ, въ своихъ крупныхъ произведеніяхъ онъ является замѣчательнымъ колористомъ, но вліяніемъ Тиціана и они не проникнуты вовсе. Какъ въ композиціи, полной оригинальности и благородной красоты, такъ и въ типахъ,—это безусловно самостоятельный художникъ, хотя въ рисункѣ и, часто, въ невѣрномъ распредѣленіи освѣщенія—наблюдается небрежность, однако, никакъ не недостатокъ знанія. Когда смотришь на его картины (въ музеѣ Прадо ихъ десять), то невольно, рядомъ съ восхищеніемъ его крупнымъ и оригинальнымъ талантомъ, становится обидно—за проявляемую имъ порою фантастичность и небрежность рисунка. При этомъ замѣчательно то̀, что Greco обладалъ рѣдкимъ трудолюбіемъ. Пачеко расказываетъ, что когда, въ 1611 году, онъ зашелъ въ мастерскую Greco, тотъ показалъ ему огромный шкафъ,

*) Въ Испаніи въ XVI и XVII вѣкахъ считались четыре школы живописи: валенсійская, севильская, толедская и мадридская. Въ первой лучшими считаются: Хуанъ де Хуанесъ (1523—1579), отецъ и сынъ Рибальта, двое Эспиноза и величайшимъ Рибера. Въ Толедской, кромѣ Greco,—Майно, Тристанъ, Оренте и Моралесъ. Въ Севильской—Луисъ де Варгасъ, Хуанъ Роэласъ, Кастильо, Херрера, Пачеко, Цурбаранъ, Веласкецъ, Ал. Кано и Мурильо. Въ Мадридской—Берругете, Байера, Наваретте Нѣмой (Il Mudo), Моро, Коэльо, Понтоія деля Круцъ, и нѣсколько другихъ.

наполненный скульптурными произведенiями изъ терракоты, и комнату, всю завѣшанную эскизами для его картинъ. По словамъ того же автора, Greco былъ человѣкъ въ высшей степени образованный, умный, написавшiй три книги объ искусствѣ (ни одна изъ нихъ до насъ не дошла). Влiянiе Greco на современныхъ ему художниковъ, несомнѣнно, было большое.

Бросивъ краткiй взглядъ на состоянiе испанскаго искусства до и во время Веласкеца, я перехожу къ этому величайшему изъ художниковъ не только Испанiи, но и всего мiра. Сначала я кратко остановлюсь на его бiографiи, не особенно богатой внѣшними событiями, а затѣмъ постараюсь охарактеризовать его творчество и его мѣсто въ искусствѣ.



«СОБСТВЕННЫЙ ПОРТРЕТЪ». — «PORTRAIT DE L'ARTISTE».

Гл. III.

Донъ Дiэго де Сильва и Веласкецъ родился въ Севильѣ и крещенъ 6 iюня 1599 года. Отецъ его Хуанъ Родригецъ де Сильва служилъ судьею и пользовался большимъ уваженiемъ своихъ согражданъ. Мать художника была рожденная Веласкецъ, и сынъ сталъ называться ея именемъ, но почему—объ этомъ ничего не говорятъ испанскiе историки. Родители предназначали своему сыну ученое поприще и рано начали обучать его латинскому языку, литературѣ и даже философiи, но съ самыхъ юныхъ лѣтъ Веласкецъ проявлялъ такую любовь къ рисованiю, что родители не нашли возможнымъ противиться его призванiю и отдали его въ ученiе къ пользовавшемуся тогда большой славой художнику Herrera.— Fr. Herrera, такъ называемый Старшiй, родился въ 1576 году, былъ ученикомъ L. Fernandez'a и славился прежде всего невозможнымъ характеромъ: отъ него не только бѣгали ученики, но и собственныя дѣти. Несмотря на то, что Веласкецъ пробылъ у Herrera недолго,—несомнѣнно, влiянiе учителя отразилось довольно сильно на ученикѣ. Herrera былъ однимъ изъ первыхъ испанскихъ художниковъ, въ значительной мѣрѣ освободившихся отъ итальян-

скаго вліянія и ставшихъ—и испанцами, и реалистами чистой воды. Кромѣ того, Herrera былъ мастеръ владѣть кистью и красками, былъ несомнѣнно талантливъ и былъ человѣкомъ съ темпераментомъ, правда, нѣсколько бурнымъ, но во всякомъ случаѣ мощнымъ и живымъ. Для доказательства этого, достаточно указать на его картину: «Св. Василій, диктующій свою доктрину», которая удостоилась чести быть помѣщенной въ Salon Carré Луврскаго музея. Въ ней ясны попытки художника отыскать мощные, энергическіе типы. Картина написана въ простыхъ, но сильныхъ тонахъ. Особенно любилъ Herrera глубокіе сѣрые тона, на которыхъ лица выдѣляются рѣзкими бѣлыми пятнами. Онъ умѣлъ достигать полной рельефности фигуръ, и картины его полны воздуха. Краски онъ клалъ смѣлыми, широкими мазками, и въ общемъ фигуры его картинъ живутъ: это не мертвые академическіе манекены другого учителя и тестя Веласкеца—Pacheco. Вотъ уже у кого Веласкецъ ничему не могъ научиться, хотя онъ перешелъ къ нему послѣ очень кратковременнаго пребыванія у Herrera. Pacheco—живописецъ наивный и робкій, по техникѣ очень слабый, скорѣе казуистъ и теологъ, чѣмъ художникъ. Это предокъ нашихъ блаженной памяти академическихъ профессоровъ, застывшихъ въ рутинѣ, не способныхъ на живое слово, на благотворную мысль,—этихъ вѣрныхъ послѣдователей шаблона и трафарета. Вся художественная дѣятельность Веласкеца—это протестъ противъ тупой и сухой науки своего тестя. Третьимъ учителемъ Веласкеца считаютъ Л. Тристана Толедскаго, но ошибочность этого мнѣнія вполнѣ установлена художественной критикой. Гораздо вѣрнѣе то предположеніе, что на Веласкеца имѣли сильное вліяніе Greco, Ribera и Zurbaran, произведенія которыхъ онъ въ молодости изучалъ въ Севильѣ. О первомъ и третьемъ я уже говорилъ—теперь скажу нѣсколько словъ о второмъ, этомъ Торквемадѣ въ искусствѣ.

Какъ человѣкъ, Ribera пользовался и, какъ удостовѣряютъ весьма доказательно историческіе документы, вполнѣ заслуженно—репутаціей одного изъ самыхъ отвратительныхъ людей, когда-либо существовавшихъ на бѣломъ свѣтѣ. Онъ не останавливался ни передъ чѣмъ въ достиженіи своихъ низменныхъ цѣлей, начиная съ воровства и кончая убійствомъ. Онъ имѣетъ одинаковое право быть причисленнымъ, какъ къ величайшимъ злодѣямъ, такъ и къ великимъ художникамъ. Впрочемъ, никакіе историческіе документы не могутъ такъ ярко обрисовать характеръ Ribera, какъ его собственныя произведенія. Изображеніе физическихъ страданій, невыносимыхъ мукъ, подъ ножомъ палача, на крестѣ или на кострѣ,—вотъ тѣ сюжеты, въ которые онъ вкладывалъ душу, на которые онъ тратилъ свой несомнѣнно мощный талантъ. Глядя на его Святыхъ, съ которыхъ снимали кожу (мученія Св. Варѳоломея въ музеѣ Прадо); на его Прометея, висящаго на цѣпяхъ подъ огненными стрѣлами Зевса, гдѣ ободранная кожа ранъ вы-

писана съ безпощаднымъ реализмомъ анатомическаго препарата; на его Распятія,—невольно вѣрится разсказу, что Ribera «любилъ» посѣщать застѣнки святой инквизиціи для изученія натуры. Это изученіе принесло пользу: такихъ живописныхъ лицъ, какъ у палачей Ribera, — не можетъ представить никакое воображеніе, притомъ они такъ жизненны, что художникъ ихъ очевидно не выдумалъ. Фонъ его картинъ такъ же мраченъ, какъ и ихъ содержаніе, но онъ удивительно владѣлъ какъ искусствомъ рисунка, такъ и свѣто-тѣнью, отчего фигуры на его картинахъ кажутся высѣченными изъ камня—онѣ выходятъ изъ рамъ. Очевидно, Ribera никогда и въ голову не приходило написать произведеніе, ласкающее взоръ: во всемъ его творчествѣ нѣтъ ни одной привлекательной женской фигуры, за исключеніемъ Св. Агнесы (Мюнхенскаго музея), которую прежде ошибочно принимали за изображеніе Св. Маріи Магдалины. Ribera — реалистъ, какихъ мало знаетъ исторія искусства. Онъ безусловно правдивъ въ своихъ изображеніяхъ, онъ ничего не украшаетъ, ничего не смягчаетъ, онъ производитъ впѣчатлѣніе именно точностью передачи—онъ предтеча позднѣйшаго натурализма. Въ реализмѣ Веласкеца мы находимъ облагороженный реализмъ Ribera.

И такъ, возвращаюсь къ Веласкецу. Едва ли можно сомнѣваться, что, числясь ученикомъ Pacheco, онъ изучалъ и указанныхъ нами мастеровъ, которые одни и могли развить его великій, природный талантъ. Мастерская учителя служила ему совсѣмъ для другихъ цѣлей—не для пріобрѣтенія знаній, а для удовлетворенія потребности сердца, такъ какъ уже въ 1618 году, т. е. всего 19 лѣтъ отъ роду, онъ женился на дочери Pacheco, которая и была ему вѣрной подругой въ продолженіи болѣе сорока лѣтъ и умерла почти непосредственно вслѣдъ за своимъ великимъ мужемъ. Справедливость, однако, требуетъ сказать, что пребываніе у Pacheco не прошло безъ благопріятныхъ вліяній и на умственное развитіе Веласкеца. Дѣло въ томъ, что Pacheco, какъ указано выше, былъ однимъ изъ образованнѣйшихъ людей своего времени: къ нему сбирались всѣ выдающіеся люди Севильи, и домъ его назывался «золотой тюрьмой искусства». Поэтъ Rioja, каноникъ Pacheco, основатель «Культизма» Gongora, поэтъ и художникъ Pablo de Gezpegez и другіе люди науки—считались друзьями тестя Веласкеца; въ его домѣ, за нѣсколько лѣтъ предъ тѣмъ, былъ другомъ семьи самъ Servantes. Не удивительно, что въ этой средѣ выработался изъ Веласкеца человѣкъ воспитанный, изящный, съ умомъ правильно уравновѣшеннымъ, вдумчивый и тонкій наблюдатель. Такимъ именно онъ и остался во всю свою жизнь.

Первыя произведенія Веласкеца вызвали крайнее неудовольствіе его тестя, такъ какъ, вопреки проповѣдуемымъ имъ законамъ, ученикъ посвятилъ свою кисть такимъ низменнымъ предметамъ, какъ, напримѣръ, изображеніе «водоноса» (Aguador). Но затѣмъ Веласкецъ написалъ «По-

клоненіе волхвовъ», и его тесть рѣшился признать въ немъ художественный талантъ, а такъ какъ вся Севилья раздѣляла это мнѣніе, то тесть рѣшилъ отправить своего зятя въ Мадридъ, снабдивъ его массой рекомендацій къ своимъ столичнымъ друзьямъ, среди которыхъ былъ и вліятельный сановникъ Fanseca — любитель искусствъ и самъ немного художникъ. Однако, первая поѣздка, въ 1622 году, не привела сразу къ положительнымъ результатамъ, и Веласкецъ имѣлъ только возможность нарисовать испанскаго «Пиндара» — Gongora. Портретъ этотъ далеко не вполнѣ показываетъ достоинства кисти Веласкеца и одно время считался за работу Zurbaran'a, что нисколько не удивительно, такъ какъ онъ написанъ подъ сильнымъ вліяніемъ сего художника: это также доказываетъ, что Веласкецъ имѣлъ возможность изучать манеру Zurbaran'a еще въ Севильѣ. По возвращеніи изъ Мадрида, Веласкецъ въ началѣ слѣдующаго 1623 года получилъ письмо отъ Fanseca, препроводившаго къ нему приглашеніе всесильнаго тогда Оливареса прибыть въ Мадридъ, и 50 дукатовъ на дорогу. Въ виду столь важнаго приглашенія, Pacheco не рѣшился отпустить своего зятя одного, а поѣхалъ вмѣстѣ съ нимъ. Тотчасъ по пріѣздѣ, Веласкецъ началъ писать портретъ Fanseca, и, какъ только таковой былъ оконченъ, его немедленно отнесли во дворецъ, чтобы показать членамъ королевской семьи и самому королю. Портретъ такъ понравился, что король Филиппъ IV немедленно пригласилъ къ себѣ на службу Веласкеца, съ содержаніемъ въ 20 дукатовъ ежемѣсячно. Сначала король поручилъ Веласкецу написать портретъ кардинала-инфанта, Д. Фердинандо, но начало портрета такъ понравилось королю, что онъ потребовалъ, чтобы раньше былъ написанъ его конный портретъ. Портретъ этотъ былъ оконченъ въ августѣ 1623 года и привелъ короля въ такой восторгъ, что онъ приказалъ убрать изъ дворца всѣ свои портреты, написанные братьями Carducho, Cajesi и Nardi, и предоставилъ одному Веласкецу право впредь изображать на полотнѣ его королевскія черты. Вмѣстѣ съ тѣмъ, художнику было выдано 300 дукатовъ на переѣздъ съ семьей изъ Севильи въ Мадридъ. Мало того, портретъ этотъ (нынѣ, къ сожалѣнію, утраченный и, вѣроятно, погибшій во время одного изъ пожаровъ дворца) былъ выставленъ предъ церковью Св. Филиппа, «дабы весь народъ могъ имъ любоваться». Современные поэты прославляли въ стихахъ новую восходящую звѣзду искусства, и Pacheco, наивно вѣря, что онъ учитель своего зятя, также почтилъ своего зятя стихотворнымъ привѣтствіемъ. Потомъ Веласкецъ сдѣлалъ еще нѣсколько портретовъ Филиппа IV, инфанта Дона-Карлоса и другихъ членовъ королевской семьи. Характеристику этихъ портретовъ я дамъ, когда буду говорить вообще о характерѣ творчества нашего художника. Къ этому же времени относятся портреты неизвѣстныхъ лицъ, нынѣ сохраняемые въ

музеѣ Прадо (№ А 1103, 1104), и портретъ Алонзо де-Эспинара. Затѣмъ художникъ занялся совершенно для него новымъ предметомъ—изображенiемъ охотничьихъ сценъ, изъ которыхъ сохранилось пять, и всѣ онѣ теперь находятся въ Англiи. Въ Прадо есть только великолѣпная копiя одной изъ нихъ, работы Гойи. Къ этому же времени относятся, по всей вѣроятности,—картина «Собранiе дворянъ», нынѣ находящаяся въ Луврскомъ музеѣ, и портреты жены и дочери Веласкеца.

Въ 1627 г. Филиппу IV пришла мысль картиной увѣковѣчить память эдикта его отца Филиппа III, которымъ были изгнаны изъ Испанiи мавры. Былъ устроенъ конкурсъ, на который, кромѣ Веласкеца, были приглашены: V. Carducho, E. Cajesi, And. Nardi. Судьями были назначены: ученикъ Greco, придворный живописецъ Majno и художникъ и архитекторъ Crescenzi. Побѣду надъ конкурентами одержалъ Веласкецъ и, въ награду за свою картину, получилъ званiе «придворнаго пристава» (uxier de camara). «Изгнанiе мавровъ» также безслѣдно исчезло. Приблизительно къ этому же времени нужно отнести одно изъ превосходнѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ произведенiй Веласкеца—«Los Barrachos», болѣе извѣстное подъ именемъ Вакха. Въ сохранившихся счетахъ королевскаго казначейства, подъ iюлемъ 1629 года, значится, что уплачено Веласкецу 400 дукатовъ, въ томъ числѣ 100—за картину Вакхъ для Е. В. К. По этому поводу, Lefort подымаетъ очень любопытный вопросъ — о томъ, какъ цѣнилъ король произведенiя своего живописца. Несомнѣнно, испанскiе короли: Карлъ V, Филиппъ II и Филиппъ IV были большими любителями искусства, но, прибѣгая, для пополненiя своихъ коллекцiй, ко всякимъ способамъ—до присвоенiя включительно, они самымъ непрiятнымъ изъ нихъ считали, очевидно, уплату крупныхъ суммъ изъ своего кармана. Сто дукатовъ — составляютъ 300 фр., что, конечно, должно быть сочтено довольно умѣренной суммой за одну изъ лучшихъ картинъ—не только испанскаго, но и всемiрнаго искусства.

За первыя 6 лѣтъ пребыванiя на службѣ у Филиппа IV, Веласкецъ между прочимъ написалъ для короля: 3 портрета, нѣсколько охотничьихъ сценъ, «Изгнанiе мавровъ», «Вакха», нѣсколько этюдовъ, отдалъ королю написанные имъ въ Севильѣ—«Водоноса» и «Поклоненiе пастырей»,—и чѣмъ же за это онъ былъ вознагражденъ королемъ?—20 дукатовъ ежемѣсячнаго содержанiя, квартира стоимостью въ 200 дукатовъ, скромное содержанiе, около 100 дукатовъ, по должности пристава, затѣмъ «паекъ» въ 12 реаловъ, одинаковый съ полагаемымъ брадобрѣю короля, да 700 дукатовъ за картины—вотъ все, что художникъ получилъ за 6 лѣтъ работы отъ милостей короля! Правда, еще назначалось художнику выдавать ежегодно на костюмъ, «какъ карликамъ и шутамъ»,—по 90 дукатовъ. Во всякомъ слу-



«ПЬЯНИЦЫ» (въ Мадрид. музеѣ дель Прадо). — «LOS BARRACHOS» (Musée del Prado à Madrid).

чаѣ, столь прославляемая прежде щедрость короля къ художнику—въ дѣйствительности была очень скромной.

Въ 1629 г., когда Веласкецъ уже былъ сложившимся мастеромъ, ему удалось не только встрѣтиться, но и близко сойтись съ великимъ Рубенсомъ, прибывшимъ въ Мадридъ въ качествѣ довѣреннаго лица управлявшей Нидерландами инфанты Изабеллы-Евгеніи. По увѣренію Pacheco, между Веласкецомъ и Рубенсомъ, до пріѣзда послѣдняго въ Мадридъ, уже существовали письменныя сношенія, при личномъ же знакомствѣ они такъ понравились другъ другу, что въ продолженіи 9-мѣсячнаго пребыванія Рубенса въ Испаніи почти не разставались. Несомнѣнно, Рубенсъ, бывшій тогда въ расцвѣтѣ своей славы (ему былъ 51 годъ отъ роду), не могъ не повліять на сравнительно молодого, еще только начинающаго художника,—тѣмъ болѣе, что громадный художественный талантъ Рубенса вполнѣ соотвѣтствовалъ его тонкому, сильному уму и рѣдкому, всестороннему образованію. Но, къ счастью для искусства, Веласкецъ, многому научившись у Рубенса, особенно относительно смѣлости въ техникѣ исполненія, —не потерялъ своей художественной индивидуальности и остался вполнѣ самостоятельнымъ мастеромъ.

Къ тому же 1629 году относится и первая поѣздка Веласкеца въ Италію, куда онъ направился въ сопровожденіи своего вѣрнаго раба Parejo, ставшаго впослѣдствіи однимъ изъ его извѣстнѣйшихъ учениковъ. Большой любитель колорита, онъ прежде всего отправился въ Венецію, гдѣ, искренно восхищаясь талантами великихъ колористовъ—Тиціана и П. Веронеза—былъ, однако, всего болѣе увлеченъ оригинальнымъ талантомъ Тинторето. Веласкецъ тщательно скопировалъ его «Распятіе» и «Тайную вечерю» и послѣднюю, по возвращеніи въ Мадридъ, поднесъ королю. Война съ Мантуей сократила время его пребыванія въ городѣ лагунъ и, черезъ Феррару и Болонью, онъ направился въ Римъ. Въ вѣчномъ городѣ Веласкецъ занялся серьознымъ изученіемъ великихъ твореній Микель-Анджело и Рафаэля, съ которыхъ онъ снялъ много копій. Въ Римѣ онъ пробылъ цѣлый годъ и написалъ тамъ: свой собственный портретъ, который послалъ своему тестю, потомъ два вида виллы Медичи и двѣ большихъ картины—«Кузница Вулкана» и «Туника Іосифа». Изъ Рима Веласкецъ поѣхалъ въ Неаполь, гдѣ познакомился лично съ Ribera, котораго талантъ онъ цѣнилъ очень высоко. Благодаря его рекомендаціи, Филиппомъ IV было пріобрѣтено не мало картинъ Ribera. Въ первые мѣсяца 1631 г. Веласкецъ возвратился въ Мадридъ, гдѣ его нетерпѣливо ждалъ король. Любовь быть изображеннымъ во всѣхъ видахъ Веласкецомъ—все увеличивалась у Филиппа IV, и апатичный монархъ не скучалъ давать художнику продолжительные и утомительные сеансы.



«РАСПЯТIЕ» (въ Мадрид. Музеѣ дель Прадо). — «LE CRUCIFIX» (Musée del Prado à Madrid).

Въ 1634 году Веласкецъ выдалъ свою дочь замужъ за своего ученика Juan del Mazo, которому и передалъ, съ разрѣшенія короля, свое званіе дворцоваго пристава, а самъ получилъ почетный титулъ «ajud'a de guardaroba». Съ 1634 по 1638 годъ Веласкецъ рисовалъ преимущественно портреты, въ томъ числѣ и извѣстный портретъ инфанта дона-Балтазара-Карлоса. Въ 1638 году имъ было написано знаменитое «Распятіе»—это лучшая изъ его картинъ на религіозные сюжеты. Въ 1640 или 1641 году имъ былъ созданъ дивный конный портретъ герцога Оливареца и портреты карловъ и шутовъ двора Филиппа IV. Въ 1647 году написана «Сдача Бреды»—эта, можетъ-быть, лучшая изъ всѣхъ батальныхъ картинъ, когда-либо созданныхъ.

Къ 1649 году относится вторая поѣздка Веласкеца въ Италію. Главной цѣлью ея—было пріобрѣтеніе для королевскаго музея произведеній знаменитыхъ итальянскихъ художниковъ и гипсовыхъ копій съ лучшихъ скульптурныхъ произведеній, какъ античныхъ, такъ и современныхъ скульпторовъ. Высадившись въ Генуѣ и посѣтивъ Миланъ и Падую, Веласкецъ поѣхалъ въ Венецію, гдѣ и пріобрѣлъ для короля: одну изъ лучшихъ картинъ П. Веронеза «Венера и Адонисъ» и три картины Тинторето. Посѣтивъ затѣмъ Модену, Флоренцію, Парму и Неаполь, онъ прибылъ въ Римъ, гдѣ папа Иннокентій X поручилъ ему написать его портретъ, копія котораго, можетъ-быть, сдѣланная съ натуры, находится нынѣ въ нашемъ Эрмитажѣ. Пребываніе Веласкеца въ Италіи продолжалось болѣе года, и только въ 1651 г. онъ вернулся въ Мадридъ.

Дарованное ему въ 1652 году званіе Aposentador'a de palacio заставляло его ежедневно наблюдать за порядкомъ и убранствомъ королевскихъ покоевъ. Кромѣ того, онъ постоянно долженъ былъ сопровождать короля въ его поѣздкахъ, заботиться объ его удобствахъ и проч., — на одно это, по выраженію Palomino, хватило бы цѣлаго человѣка. Не удивительно поэтому, что въ послѣднія 8 лѣтъ своей жизни Веласкецъ писалъ не много и его послѣднія произведенія носили нѣсколько эскизный характеръ, что дало нѣкоторымъ его біографамъ смѣлую мысль считать его главою современныхъ импрессіонистовъ. Къ этому періоду относятся, однако, его величайшія жанровыя картины: «Ковровая фабрика Св. Изабеллы въ Мадридѣ», т. н. «Meninas» и, по всей вѣроятности, его превосходная религіозная картина «Вѣнчаніе Богоматери». Всѣ онѣ хранятся нынѣ въ музеѣ «Prado».

По поводу первой изъ этихъ картинъ, «Meninas», разсказываютъ (хотя и невѣрно), что когда она, оконченная художникомъ, была показана королю, то послѣдній заявилъ, что она не окончена, взялъ кисть и нарисовалъ на груди художника, изобразившаго и себя на этой картинѣ,—орденъ



«ВѢНЧАНІЕ ПРЕСВ. ДѢВЫ» (въ Мадрид. Музеѣ дель Прадо). — «LE COURONNEMENT DE LA S-te VIERGE» (Musée del Prado à Madrid).

Св. Іакова. По поводу этого оригинальнаго пожалованія нельзя не упомянуть, что въ архивныхъ документахъ, касающихся этого ордена, удалось найти цѣлое дѣло объ изслѣдованіи доказательствъ того, что художникъ по рожденію—«hijo d'algo», какъ со стороны отца, такъ и матери. По приказанію короля, разслѣдованіе этого вопроса было поручено двумъ особымъ коммисарамъ, которымъ, согласно статуту ордена, поручено было предпринимать всевозможныя изслѣдованія, касающіяся преимущественно слѣдующихъ вопросовъ: соціальное положеніе кандидата, его возрастъ, мѣсто рожденія, законность происхожденія, какъ его самого, такъ и его родителей; были ли случаи въ его семьѣ неравныхъ браковъ—съ евреями, маврами или опороченными по суду лицами; репутація его предковъ, слѣдуетъ ли ихъ считать старыми христіанами (christianos viejos) и благородными (hijos d'algo) и съ какого времени; не былъ ли кто изъ нихъ подъ судомъ и слѣдствіемъ какъ суда духовнаго, такъ и свѣтскаго, за религіозныя преступленія, за обманы и мошенничества, измѣны, безнравственность и проч. Наконецъ, требовалось узнать: умѣетъ ли кандидатъ ѣздить верхомъ и имѣетъ ли собственную верховую лошадь. Розыски оказались въ пользу художника. Донъ de Atrude, графъ Castamara и маркизъ Colores удостовѣрили, что предки Веласкеца, выходцы изъ Португаліи (изъ Опорто), принадлежали къ благородному, древне-христіанскому роду, что въ жилахъ художника не течетъ ни капли еврейской или мавританской крови, что ни онъ, ни его предки никогда не занимались никакимъ позорнымъ ремесломъ (vil o mecánico), что никто изъ нихъ не подвергался ни суду, ни преслѣдованіямъ св. инквизиціи, что самъ художникъ жилъ всегда роскошно, частью на собственныя средства, частью на содержаніе, получаемое по званію ajud'a de camara и aposentador'a major и что до полученія этихъ должностей Веласкецъ имѣлъ рабовъ и съ блескомъ содержалъ свой домъ.

Но такъ какъ занятія живописца можно было разсматривать, какъ своего рода ремесло, а купцы, мѣщане и ремесленники не могли быть кавалерами ордена Св. Іакова, то свидѣтель донъ G. de Fuensalida показалъ, что рисовалъ Веласкецъ только для короля, для украшенія его дворца или для подарковъ, предназначенныхъ иностраннымъ принцамъ. Двадцать четыре свидѣтеля, принадлежавшихъ къ высшему сословію, дали самые лестные отзывы о Веласкецѣ, при чемъ одинъ ссылался на то, что самъ Рубенсъ чрезвычайно высоко его цѣнилъ. 2-го апрѣля 1659 года коммиссія, разсматривавшая вопросъ о правѣ Веласкеца на орденъ, бывшая подъ предсѣдательствомъ маркиза de Fabara, признала его права на орденъ безспорными.

Въ слѣдующемъ 1660 г. король поручилъ Веласкецу заняться приготовленіемъ роскошнаго павильона, на Фазаньемъ островѣ, около Bidassca, гдѣ должно было произойти свиданіе между Филиппомъ IV и Людовикомъ XIV—

его будущимъ зятемъ. 7-го апрѣля 1660 г. художникъ уѣхалъ изъ Мадрида, въ сопровожденіи своего зятя Mazo и художника Villareal'а и двухъ помощниковъ. Ему было поручено приготовить помѣщенія во всѣхъ мѣстахъ, гдѣ король предполагалъ останавливаться, и привести въ приличный видъ замокъ Fantarabia. Масса работы губительно повліяла на здоровье художника, дурно чувствовавшаго себя еще въ Мадридѣ. Хотя по возвращеніи онъ и отправлялъ нѣкоторое время свои придворныя обязанности, однако 31 іюля слегъ, а 6 августа 1660 года скончался въ полномъ сознаніи, успѣвъ сдѣлать свои завѣщательныя распоряженія, но его разсчеты съ королевскимъ казначействомъ не были урегулированы. Похороненъ Веласкецъ былъ въ церкви S. Juan'а и рядомъ съ нимъ положена его вдова, лишь на семь дней пережившая любимаго мужа.

Гл. IV.

Обращаясь къ характеристикѣ творчества Веласкеца, я, конечно, не буду перечислять всѣ его произведенія, а остановлюсь на немногихъ, наиболѣе значительныхъ и характерныхъ. Изученіе его творчества возможно только въ Мадридѣ, гдѣ въ музеѣ Прадо собрано болѣе 60 его произведеній. Хотя въ остальныхъ музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ Испаніи и Европы и есть его произведенія, притомъ чрезвычайно интересныя, напр.: «Семейство Веласкеца»—въ Вѣнѣ, портретъ папы Иннокентія X—въ галлереѣ Pamphile въ Римѣ, портретъ инфанты Маргариты—въ Луврѣ, «Поклоненіе пастырей»—въ Лондонской Національной галлерѣ, портретъ маркиза А. дель Борро—въ Берлинскомъ музеѣ и въ другихъ, тѣмъ не менѣе Мадридскій музей одинъ даетъ полное представленіе о творчествѣ Веласкеца: въ немъ нѣтъ только, какъ я уже упомянулъ выше, его охотничьихъ сценъ, нѣсколькихъ пейзажей и крестьянскихъ типовъ.

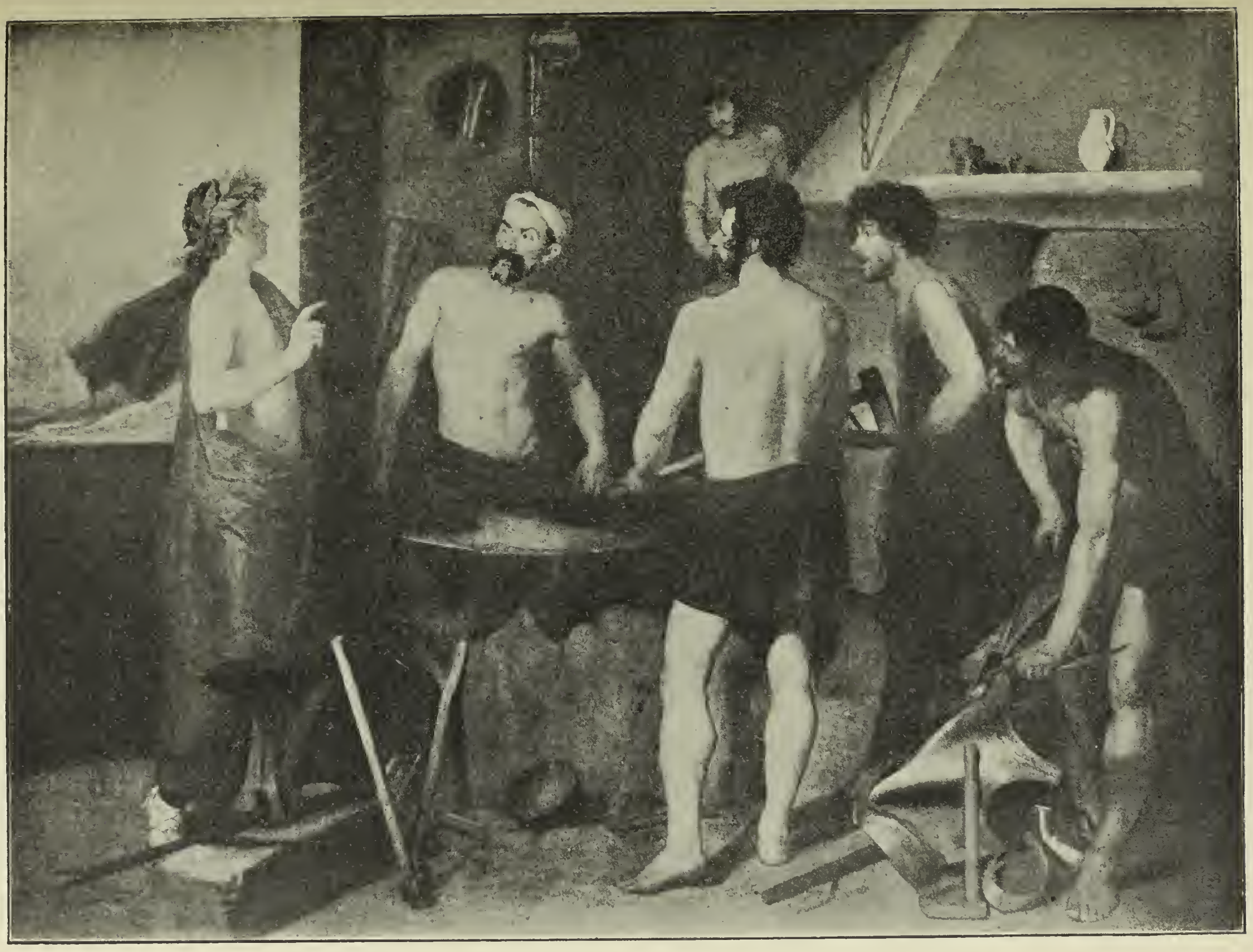
«Веласкецъ, говоритъ Solvay, опровергаетъ всякія теоретическія положенія. Онъ не признаетъ никакихъ нормъ, разрушаетъ всякіе разсчеты, уничтожаетъ всякія классификаціи. Это не «итальянистъ» и не «мистикъ». Какъ и всѣ, онъ также ѣздилъ въ Италію, но только тогда, когда окончательно овладѣлъ своимъ талантомъ и былъ настолько твердъ и энергиченъ, чтобы, научившись тому, что онъ находилъ нужнымъ, остаться вполнѣ самостоятельнымъ художникомъ. Изображая религіозные сюжеты, онъ несомнѣнно былъ вѣрующимъ, какъ и другіе, но безъ всякой аффектаціи, безъ напускного энтузіазма. Дѣйствительность, исключительно одна дѣйствительность, влекла его къ себѣ, руководила его кистью. Онъ ни украшалъ ея, ни уродовалъ, ни старался сдѣлать ее болѣе жестокой. Онъ воспроизводитъ природу съ спокойствіемъ и благородствомъ, являясь

всегда ея безусловно точнымъ передатчикомъ. Прежде всего его привлекаетъ форма, — онъ художникъ инстинкта, у него есть художественное чутье, есть пониманіе необходимости тонкой отдѣлки, вся его палитра—гармонія красокъ, а не звучныя фанфары. Это не аскетъ-мыслитель Zurbaran, ни виртуозъ и немного шарлатанъ, какъ Ribera,—онъ не стремится ни потрясти, ни удивить зрителя. Онъ слишкомъ честенъ, у него слишкомъ ясный умъ и проникновенный взоръ, чтобы желать одной, возможно точной передачи того, что̀ онъ видитъ, проявляя при этомъ—и свою рѣдкую технику, и свою великую душу артиста. И въ этой душѣ было нѣчто языческое. Языческое въ благочестивой, набожной, инквизиторской Испаніи! Языческое у ученика Pacheco, автора религіознаго трактата о живописи, написаннаго для художниковъ, трактующихъ религіозныя темы! Какъ объяснить это странное явленіе?»

Съ первыхъ шаговъ своей художественной дѣятельности Веласкецъ пренебрегъ завѣтами Pacheco и занялся изображеніемъ «низменныхъ» сюжетовъ, и одна изъ первыхъ его картинъ была—«Продавецъ воды». Ничего болѣе реальнаго нельзя себѣ представить, и это, несомнѣнно, первая жанровая картина испанской школы. Содержаніе ея чрезвычайно просто: въ ней всего три поколѣнныхъ фигуры—продавецъ воды и два мальчика, одному изъ которыхъ онъ передаетъ стаканъ, наполненный водою; другой мальчикъ пьетъ и его лицо полузакрыто стаканомъ. Невозможно передать словами, сколько жизненной правды, сколько тонкой наблюдательности вложилъ художникъ въ это произведеніе. Вмѣстѣ съ этимъ тонкость исполненія поразительна. Веласкецъ никогда не позволялъ себѣ небрежности рисунка, пренебреженія къ законамъ перспективы—онъ умѣлъ уважать свое искусство. Въ настоящее время картина находится въ Англіи у герцога Веллингтона, предку котораго она была подарена королемъ Фердинандомъ VII. Къ слову замѣчу, что извѣстно 14 изображеній типовъ крестьянъ, принадлежащихъ кисти Веласкеца. Ни одного изъ нихъ нѣтъ въ музеѣ Prado, и одно только въ Испаніи (въ Валльядолидѣ)—большинство изъ нихъ въ Англіи. У Pacheco, очевидно, были въ Испаніи послѣдователи, не уважавшіе «низменныхъ» сюжетовъ, отъ чего всѣ подобныя картины и ушли за границу. Блестящей жанровой картиной являются и знаменитые «Пьяницы», извѣстные болѣе подъ именемъ «Бахуса». На картинѣ, дѣйствительно изображенъ, какъ будто, Бахусъ, сидящій на бочкѣ и увѣнчанный дубовымъ вѣнкомъ, почти весь голый, но это Бахусъ—поддѣльный, ничего общаго съ миѳологическимъ Бахусомъ не имѣющій. Это просто президентъ пьянаго сообщества, для шутки позирующій въ видѣ Бахуса. Но что̀ за физіономіи у его собутыльниковъ!.. разъ ихъ увидишь — никогда не позабудешь. Пьяницы Веласкеца—люди пожившіе, загорѣлые, съ

весело-пьяными глазами. Подложный Бахусъ сравнительно съ ними—юноша съ блестящимъ тѣломъ и твердой мускулатурой. По силѣ письма нельзя не признать, что, писавъ свою картину, Веласкецъ находился подъ сильнымъ вліяніемъ Ribera — та же сила экспрессіи, та же характерность типовъ. Разница только въ томъ, что чернь Веласкеца—добродушные люди, очевидно никогда крови не жаждавшіе и таковую не проливавшіе, а проливавшіе развѣ одно вино, когда въ концѣ пиршества руки переставали имъ служить. Техника картины превосходна—Бахусъ написанъ въ свѣту, остальные въ тѣни. Тонкость и умѣнье распредѣлять свѣтъ, особенно прозрачные блики на бѣломъ тѣлѣ Бахуса, показываютъ такого блестящаго колориста, какимъ никогда не удавалось быть Ribera. Пейзажъ фона картины, хотя написанъ нѣсколько эскизно, но—вѣрно природѣ и красиво. Въ этомъ произведеніи Веласкецъ показалъ себя вполнѣ опредѣлившимся и великимъ мастеромъ.

Нарушая историческую послѣдовательность работъ Веласкеца, я скажу теперь же нѣсколько словъ о другихъ его жанрахъ и начну съ написанной, какъ я уже упоминалъ, въ Италіи «Кузницы Вулкана». Картина должна была изображать появленіе Аполлона въ кузницѣ Вулкана съ непохвальной цѣлью донести мужу о невѣрности его супруги. Но въ картинѣ нѣтъ ни Аполлона, ни Вулкана, равно ничего миѳологическаго. Снимите сіяніе, окружающее голову Аполлона и украшающій ее вѣнокъ, и предъ вами—дивная жанровая картина, изображающая кузнецовъ за работой и, пришедшаго къ нимъ сообщить какую-то интересную новость, сосѣда. Италія повліяла на Веласкеца, онъ счелъ необходимымъ обратиться къ миѳологическимъ сюжетамъ, но здоровый, реальный талантъ взялъ верхъ и далѣе изображенія сіянія на головѣ псевдо-Аполлона художникъ въ миѳологіи не пошелъ. Но за то какой чудный жанръ его кузница! Тѣла четырехъ кузнецовъ поразительны по силѣ лѣпки. Выраженіе удивленія отъ сообщаемой сосѣдомъ новости характерно отражается на всѣхъ лицахъ—они сомнѣваются, а сплетникъ всей своей фигурой старается доказать вѣрность сообщаемаго извѣстія. Написана картина, конечно, превосходно,—рисовать скверно Веласкецъ не умѣлъ, но, что особенно удалось художнику, это—освѣщеніе: Аполлонъ освѣщенъ солнечнымъ свѣтомъ, падающимъ на него черезъ открытую дверь, между тѣмъ какъ псевдо-Вулканъ и кузнецы—освѣщены красноватымъ пламенемъ горна. Эта борьба двухъ источниковъ свѣта выражена чрезвычайно тонко. Въ картинѣ нѣтъ ничего условнаго, никакой погони за эффектами, никакихъ подчеркиваній: художникъ не стремится очаровать зрителя, онъ всегда остается вѣренъ дѣйствительности, и только въ композиціи картины онъ соблюдаетъ полную гармонію, проявляетъ свой тонкій художественный вкусъ. Еще одинъ жанръ, на которомъ я остановлю вни-



«КУЗНИЦА ВУЛКАНА» (въ Мадрид. Музеѣ дель Прадо). — «LA FORGE DU VULCAN» (Musée del Prado à Madrid).

маніе читателя, это—«Ковровая фабрика Св. Изабеллы въ Мадридѣ» или, какъ ее кратче называютъ, «Прядильщицы». Когда написана картина—неизвѣстно: по всей вѣроятности между 1652 и 1660 годами. Картина изображаетъ двѣ, раздѣленныя широкой аркою, комнаты ткацкой фабрики. Въ первой, гдѣ царитъ горячій и прозрачный полусвѣтъ, сидятъ пять прядильщицъ, приготовляющихъ пряжу,—онѣ полураздѣлись отъ жары. Въ слѣдующей комнатѣ двѣ дамы разсматриваютъ коверъ, на которомъ изображенъ какой-то миѳологическій сюжетъ,—коверъ освѣщенъ яркими лучами солнца. Изъ работницъ поразительны по силѣ изображенія—старуха съ лицомъ Парки и работница, сидящая спиной къ зрителю. Ея спущенная рубашка съ плечъ прилипла къ тѣлу, на которомъ блестятъ капли пота. Она вся освѣщена прорѣзывающимъ тѣнь яркимъ солнечнымъ лучемъ. Ни въ одной фигурѣ не видно «позы»—такой простоты, т. е. «обыденности» не достигали, пожалуй, и голландцы, эти спеціалисты обыденныхъ сценъ. Лучи солнца причудливо освѣщаютъ ту или другую подробность обстановки комнатъ и, по тонкости выполненія, рѣшительно не оставляютъ ничего желать. Правда изображенія—прямо исключительная, къ которой трудно подобрать что-либо, соотвѣтствующее въ искусствѣ. И какими простыми средствами она достигнута! На палитрѣ художника всего 4—5 красокъ: голубовато-зеленая, нѣсколько оттѣнковъ красной, ярко-бѣлая и сѣрая. Вотъ, «что слѣдуетъ называть импрессіонизмомъ»! Вотъ, у кого нужно учиться искусству воспроизведенія природы!..

На другихъ жанрахъ я, по условіямъ мѣста, останавливаться не могу и перехожу къ единственной батальной картинѣ Веласкеца: «Сдача Бреды», или, какъ ее упрощенно называютъ, «Пики».

«Мы не можемъ передать словами, говоритъ P. Lefort, сколько въ этой оригинальной композиціи, которая кажется не измышленной художникомъ, а дѣйствительно существовавшей,—вѣрности природѣ, самобытности и красоты. Интересъ и очарованіе, которое производитъ ея исполненіе, столь простое и благородное, столь трогательное, единственно благодаря краснорѣчію правды, въ высшей степени привлекаютъ и захватываютъ зрителя. Глядя на нее, какъ будто присутствуешь и принимаешь участіе въ происходящемъ передъ глазами,—иллюзія не можетъ быть болѣе полной. Смѣлость и совершенство исполненія, конечно, играютъ значительную роль въ этомъ впечатлѣніи: и то, и другое—исключительны. Все въ этомъ обширномъ полотнѣ исполнено въ полномъ свѣту, точно и откровенно, безъ всякихъ подразумѣваній, безъ всякой искусственности. Воздухъ повсюду циркулируетъ—онъ ощущается надъ всѣмъ пейзажемъ, уходящимъ въ безбрежную даль, окутывая его свѣтлыми, струящимися, свѣжими тонами, лаская контуры, обволакивая формы, смягчая и связывая между собою краски, сильныя,



«СДАЧА БРЕДЫ» (въ Мадрид. Музеѣ дель Прадо). — «LA RÉDDICTION DE BRÉDA» (Musée del Prado à Madrid).

теплыя, прозрачныя, соединяя все въ широкую и могучую гармонію». «Дѣйствительно, на картину трудно вдоволь налюбоваться. Каждый разъ находишь новыя красоты, новые мотивы для восхищенія. Содержаніе картины слѣдующее: на широкомъ полѣ, въ глубинѣ котораго видны стѣны Бреды, сошлись побѣдители и побѣжденные. Направо—испанцы съ длинными пиками (отъ нихъ картина и получила свое названіе), налѣво—фламандцы, по серединѣ принцъ Іустинъ Нассаускій передаетъ ключи города главнокомандующему испанской арміей, маркизу Спинолѣ; послѣдній, положивъ руку на плечо принца, поздравляетъ побѣжденнаго съ геройской защитой. Эти двѣ фигуры связываютъ оба плана, и композиція пріобрѣтаетъ цѣльность. На первомъ планѣ правой стороны нарисована лошадь Спинолы, крупомъ къ зрителю, что придаетъ удивительную жизненность всей группѣ испанцевъ. Фигуры чрезвычайно типичны: испанцы, смуглые, сухіе, нервные, съ подстриженными бородками, составляютъ прямую противоположность флегматичнымъ, толстымъ, румянымъ фламандцамъ. Свита Спинолы—все портретныя изображенія». Къ сказанному Lefort'омъ прибавить нечего—онъ достаточно вѣрно передаетъ прелесть картины, которую многіе считаютъ лучшей батальной картиной, когда-либо написанной. Прежде утверждали, что въ молодомъ человѣкѣ, стоящемъ на правой сторонѣ, Веласкецъ изобразилъ самого себя—это очевидно не вѣрно: молодому человѣку не болѣе 24—25 лѣтъ, а когда художникъ писалъ картину—ему было за тридцать.

Гл. V.

Принято утверждать, что въ религіозныхъ композиціяхъ Веласкецъ не такъ свободенъ, какъ въ другихъ. Это вѣрно только отчасти. Въ качествѣ придворнаго живописца, онъ преимущественно занятъ былъ портретами, такъ какъ король заставлялъ его не только рисовать лицъ королевской фамиліи, но и изображать на полотнѣ всѣхъ его любимыхъ придворныхъ карликовъ и шутовъ. Кромѣ того, у художника много было занятій и во дворцѣ,—такъ что для религіозныхъ композицій и времени не было. Да къ такимъ религіознымъ картинамъ, какія рисовали въ то время испанскіе художники, сердце Веласкеца и не лежало. Всего фанатическаго и мистическаго онъ былъ чуждъ, а допускать «вольность» въ религіозныхъ картинахъ было опасно: духъ Филиппа II еще не окончательно исчезъ. Тѣмъ не менѣе и въ немногихъ своихъ религіозныхъ картинахъ (всего около 20-ти) Веласкецъ является крупнымъ мастеромъ. Скажу нѣсколько словъ только о двухъ изъ нихъ—про «Вѣнчаніе Богородицы» и «Христа на Крестѣ». Первая изъ нихъ совершенно чужда всякаго религіознаго экстаза. Мы видимъ не изображеніе Бога Отца, Бога Сына и Богоматери, а портретныя изобра-

женія испанцевъ, по мнѣнію художника, болѣе и менѣе соотвѣтствовавшихъ для его цѣли. Но за то художникъ умѣлъ придать ихъ чертамъ—рѣдкое благородство, спокойствіе и красоту. Написана картина широко, сильно и въ высшей степени колоритно. Художникъ почти исключительно пользуется всего двумя красками—красной и синей, онъ противопоставляетъ ихъ одну другой, то соединяя ихъ въ темновато-фіолетовый цвѣтъ, то накладывая на полотно прозрачными розовыми тонами. По блеску колорита, это—одна изъ лучшихъ картинъ испанской школы. Но если «Вѣнчаніе Богоматери», чаруя взоръ, мало говоритъ религіозному чувству, то другая его картина: «Распятіе»—производитъ поразительно сильное впечатлѣніе. Осматривая музей, къ ней невольно нѣсколько разъ возвращаешься. На темномъ фонѣ ярко выдѣляется крестъ съ тѣломъ Спасителя. Часть волосъ спустилась съ лба, закрывая верхнюю часть лица. Волосы пропитаны кровью, струящейся изъ-подъ терній вѣнца. Кровь сочится и изъ-подъ гвоздей, которыми пригвожденъ Спаситель къ кресту, и изъ прободенной копьемъ раны на груди. Ликъ Спасителя замѣчателенъ по благородству стиля и выраженію Божественнаго спокойствія. Лѣпка тѣла поразительна по силѣ, а серебристый колоритъ, дѣлающій его какъ бы освѣщеннымъ изнутри,—едва ли имѣетъ что-либо подобное въ искусствѣ. Религіозное чувство художника выступаетъ ярко въ этомъ произведеніи, служа превосходнымъ отвѣтомъ на ложныя обвиненія придворныхъ завистниковъ Веласкеца въ безбожіи. Тѣмъ не менѣе нельзя отрицать, что религіозная живопись не особенно привлекала нашего художника—и портреты составляютъ, такъ сказать, основу его творчества. Въ нихъ лежитъ его преимущественная слава. Къ обзору наиболѣе выдѣляющихся изъ нихъ я и перехожу теперь.

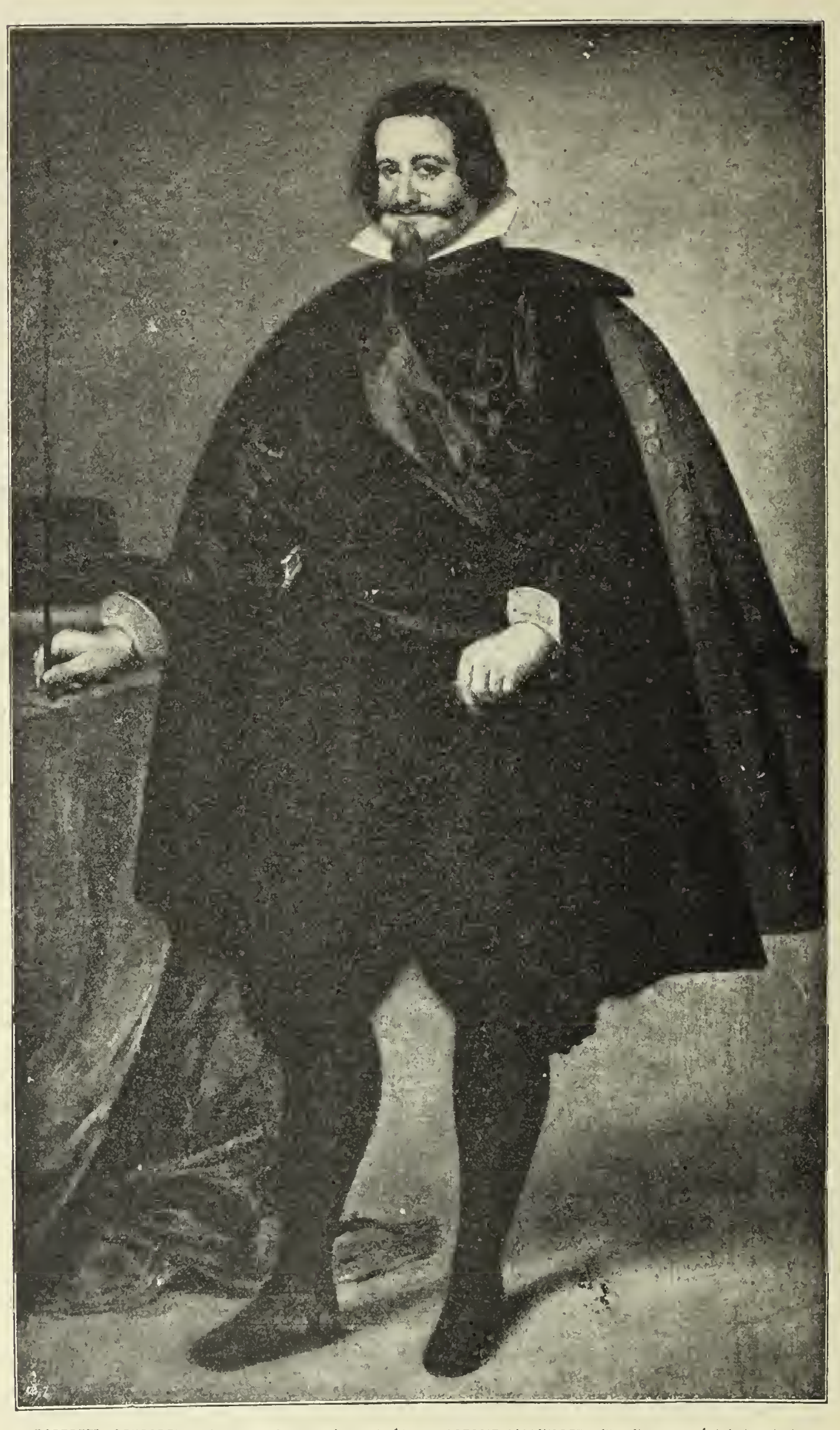
Гл. VI.

Веласкецъ былъ придворнымъ живописцемъ, и весь дворъ, начиная съ самого короля и его семейства и кончая придворными карликами и «людьми для удовольствія» (hombre de placer), увѣковѣчены на полотнѣ его дивной кистью. Всѣ они стоятъ передъ нами какъ живые, со всѣми, присущими имъ, особенностями характера, со всѣми ихъ нравственными достоинствами и недостатками. Правдивость изображенія, отсутствіе какой бы то ни было погони за эффектами, истинно художественная простота заставляютъ насъ вѣрить тому, что всѣ эти короли, принцы, королевы, принцессы, военноначальники, шуты и проч. были именно таковы, какъ ихъ изобразилъ художникъ. Тьмы біографій, напр., Филиппа IV не дадутъ такого яркаго представленія о немъ, какъ портреты Веласкеца. Портретовъ этого короля художникъ написалъ—десятки (P. Lefort указываетъ на 34 портрета, хранящихся какъ



«ПОРТРЕТЪ ФИЛИППА IV» (въ Имп. Эрмитажѣ въ Спб.). «PORTRAIT DE PHILIPPE IV» (Ermitage Impérial de St.Pbg.).

въ музеяхъ, такъ и у частныхъ лицъ, а много ихъ не дошло до насъ, погибнувъ при пожарахъ и другихъ несчастныхъ случаяхъ) и каждый изъ нихъ вноситъ свою особую черточку въ характеристику короля, друга художника. Ну и не польстилъ же онъ своему вѣнценосному другу! Рыжеватый, съ надменно закрученными вверхъ усами, съ подозрительнымъ взглядомъ небольшихъ безцвѣтныхъ глазъ и чувственными губами, король олицетворяетъ собою полное умственное и нравственное ничтожество и очень печальную наслѣдственность. Глядя на него, становится совершенно понятнымъ, почему онъ передалъ всѣ государственныя дѣла герцогу Оливарецу, занимаясь лишь удовлетвореніемъ своихъ чувственныхъ стремленій. Такой король не могъ не погубить Испаніи. При немъ отъ прежняго ея величія не осталось ничего, кромѣ высокомѣрія знати и пустого, основаннаго на общемъ строгомъ этикетѣ, придворнаго блеска. Совсѣмъ инымъ представляетъ намъ Веласкецъ—дѣйствительнаго правителя Испаніи въ это время, герцога Оливареца. Это человѣкъ прямой и честный, быть можетъ единственный безкорыстный дѣятель среди распутнаго, продажнаго двора. Но, къ сожалѣнію, у него не было ни таланта, ни энергіи для спасенія своей страны. Вглядитесь въ его портреты, а ихъ извѣстно болѣе 10-ти, и вамъ ясно будетъ, что это человѣкъ очень умѣреннаго ума и развитія. Его четырехъугольный лобъ и толстыя губы не говорятъ о талантливости ихъ обладателя, но въ выраженіи нѣсколько грубоватаго, суроваго лица видится отпечатокъ честности, а въ небольшихъ глазахъ и всей фигурѣ—благородство. Но вмѣстѣ съ тѣмъ видно, что это человѣкъ упрямый, и, если онъ скажетъ «нѣтъ», то, какіе бы ему резоны ни представляли,—онъ уже «да» не скажетъ. Въ нашемъ Эрмитажѣ есть два портрета Оливареца, работы Веласкеца, хотя и не изъ лучшихъ, а все же дающихъ достаточно точное понятіе о манерѣ художника. Но особенно характеренъ въ этомъ отношеніи тамъ же находящійся портретъ папы Иннокентія X. Первоначально полагали, что это этюдъ, писанный съ натуры для знаменитаго портрета Иннокентія X, нынѣ хранящагося въ галлереѣ Дорія-Памфили въ Римѣ (папа происходилъ изъ этой фамиліи), но Юсти доказываетъ, что это—повтореніе портрета, сдѣланное позднѣе оригинала. Самый портретъ верхъ совершенства. Некрасивѣйшій изъ папъ, какъ называютъ Иннокентія X, въ красной одеждѣ и красной шапкѣ, сидитъ на красномъ креслѣ. Несмотря на такую массу краснаго цвѣта, онъ не рѣжетъ глазъ и такъ удачно скомбинированъ, что производитъ цѣльное, гармоничное впечатлѣніе. «Этотъ портретъ, говоритъ Morelli (Lermolieff), всемірно извѣстное произведеніе великаго испанскаго художника и въ то же время оригинальнѣйшее портретное изображеніе въ мірѣ». Дѣйствительно, изъ безобразнаго лица, которое, разъ увидѣвъ, желаешь забыть, художникъ, оставаясь безусловно вѣренъ оригиналу и ни на іоту его не прикрашивая, сдѣлалъ худо-



«ПОРТРЕТЪ ОЛИВАРЕЦА» (въ Имп. Эрмитажѣ въ Спб.).—«PORTRAIT D'OLIVAREZ» (Ermitage Impérial de St.Pbg.)

жественное произведенiе, которымъ всякiй, хотя немного цѣнящiй искусство, не можетъ не восхищаться— такъ много въ немъ жизненной правды и истиннаго искусства. Онъ написанъ съ удивительной смѣлостью. Посмотрите на него вблизи—все въ немъ только намѣчено, отойдите немного—предъ вами живое лицо, въ которомъ не опущено ни малѣйшей детали, въ рисункѣ: ничего неправильнаго, не досказаннаго. Веласкецъ въ реализмѣ не знаетъ соперниковъ. Кромѣ портрета Иннокентiя X онъ написалъ въ Римѣ нѣсколько портретовъ и въ томъ числѣ портретъ свояченицы папы—донны Олимпiи Мальдакини, въ рукахъ которой самъ папа былъ простою игрушкой и которая чуть не гласно занималась продажей мѣстъ и должностей. По поводу римскихъ портретовъ Веласкеца, Palomino сообщаетъ интересную подробность, что художникъ рисовалъ ихъ длинными кистями (pinceles de astas largas) и что онъ продолжалъ пользоваться таковыми до конца жизни.



«ПОРТРЕТЪ ПАПЫ ИННОКЕНТIЯ X» (въ Имп. Эрмитажѣ въ Спб.).
«PORTRAIT DU PAPE INNOCENT X» (Ermitage Impérial de St.Pbg.).

На остальныхъ портретахъ Веласкеца я останавливаться не буду,—во всѣхъ онъ является тѣмъ же несравненнымъ художникомъ-историкомъ, умѣвшимъ передавать потомству характернѣйшiя черты своего времени, переносить зрителя и нынѣ въ ту, отдаленную отъ насъ, эпоху. Взгляните на его картину Las Meninas (Инфанта Маргарита, окруженная своими родителями, придворными дамами и кавалерами, въ числѣ которыхъ находится и Веласкецъ), и придворная жизнь того времени встаетъ предъ вами живьемъ. Luca Giordono называетъ эту картину «Теологiей живописи», а Теофиль Готье, глядя на нее и пораженный правдивостью изображенiя, спрашивалъ: «гдѣ же картина?» При этомъ нужно добавить, что Веласкецъ превосходно писалъ дѣтей; напр.: его портретъ инфанты Маргариты, Луврскаго музея,—одинъ изъ симпатичнѣйшихъ дѣтскихъ портретовъ, когда-либо созданныхъ.

Къ времени пребыванія Веласкеца во второй разъ въ Италіи относится слѣдующій курьезный, но весьма распространенный анекдотъ. Stirling нашелъ изданную въ Венеціи въ 1660 году, нѣкимъ Marco Boschini, книгу, въ которой авторъ между прочимъ разсказываетъ, что между Веласкецемъ и Сальваторомъ Розой зашелъ разговоръ объ искусствѣ, и послѣдній спросилъ перваго, что онъ думаетъ о Рафаэлѣ, а тотъ, будто бы, отвѣтилъ: «если говорить прямо и откровенно, а иначе я говорить не хочу,—Рафаэль мнѣ вовсе не нравится» и добавилъ: «лучшее и красивѣйшее (въ живописи) находится въ Венеціи, венеціанское искусство для меня первое въ мірѣ и знаменосецъ его—Тиціанъ». Неправдоподобность подобнаго заявленія едва ли нуждается въ доказательствахъ. Веласкецъ былъ слишкомъ тонкимъ знатокомъ искусства, чтобы не умѣть оцѣнить генія Рафаэля; но не подлежитъ сомнѣнію, что онъ очень высоко ставилъ и несравненныхъ колористовъ Венеціанцевъ. Въ этомъ онъ совершенно сходится съ ванъ-Дейкомъ, также великимъ поклонникомъ Тиціана. На страницахъ журнала «Искусство и Художественная Промышленность» я довольно подробно говорилъ о творчествѣ ванъ-Дэйка.

При упоминаніи о послѣднемъ, невольно напрашивается параллель между нимъ и Веласкецомъ,—тѣмъ болѣе, что на творчество и того, и другого оказалъ вліяніе великій Рубенсъ. Оба они по преимуществу были портретистами, а потому и сравненіе между ними вполнѣ умѣстно. Прежде всего, и тотъ, и другой—реалисты, но реализмъ Веласкеца болѣе рѣзкій. Ванъ-Дэйкъ нѣсколько облагораживаетъ свои оригиналы, смягчаетъ ихъ рѣзкія черты, держась лишь общаго характера лицъ,—поэтому онъ особенно силенъ въ портретахъ женщинъ и дѣтей. Они были ближе его мягкой, отзывчивой натурѣ. Веласкецъ не позволяетъ себѣ никакого смягченія, и архи-безобразнаго папу Иннокентія X онъ и рисуетъ архи-безобразнымъ. То же слѣдуетъ сказать не только объ его портретахъ карликовъ и шутовъ королевскаго двора, но и о портретахъ его друга и повелителя Филиппа IV. Все нравственное ничтожество этого безхарактернаго сластолюбца, какъ я уже сказалъ, ярко выступаетъ подъ правдивой кистью художника. Но если подъ внѣшнимъ безобразіемъ скрывается тонкій умъ, то никто какъ Веласкецъ не умѣетъ этого ясно выразить въ выраженіи лица и глазъ. Укажу, напр., на его знаменитаго «Езопа». Онъ безобразенъ; но, говоря словами французовъ,—какъ онъ хорошъ въ своемъ безобразіи! Сколько ума и тончайшаго юмора въ его маленькихъ глазахъ, сколько сарказма въ тонкихъ сжатыхъ губахъ,—такъ и ждешь, что съ нихъ слетитъ крылатое слово. Ванъ-Дэйкъ тщательнѣе отдѣлываетъ свои картины, въ его письмѣ (не говорю о картинахъ послѣдняго періода его жизни) виденъ до извѣстной степени ученикъ ванъ-Балена, послѣдователя ванъ-Эйковъ. Веласкецъ пишетъ шире и, такъ сказать, съ меньшими средствами достигаетъ тѣхъ же блестательныхъ результатовъ. На того и

другого оказалъ свое могущественное вліяніе Рубенсъ, но ванъ-Дэйкъ прямо подпалъ подъ его вліяніе, поступивъ 18-лѣтнимъ юношей въ его мастерскую; между тѣмъ, знакомство Веласкеца съ Рубенсомъ началось тогда, когда первый уже былъ настоящимъ самостоятельнымъ художникомъ (ему въ это время было уже свыше 30 лѣтъ отъ роду), и онъ заимствовалъ у великаго фламандца—силу выполненія, извѣстную смѣлость въ обработкѣ сюжетовъ: никогда не бывъ его рабскимъ послѣдователемъ, онъ всегда былъ самостоятельнымъ художникомъ. Можно картину кисти Рубенса приписать ванъ-Дэйку и обратно, но смѣшать работы Рубенса съ работами Веласкеца—уже совершенно невозможно.

На этомъ я долженъ прекратить свою краткую памятку о великомъ художникѣ, которая и такъ вышла болѣе обширной, чѣмъ было желательно. Въ заключеніе скажу, что Веласкецъ оставилъ много учениковъ. Изъ нихъ конечно величайшій—Мурильо, затѣмъ упомяну--о Carenno de Miranda, Mazo, Parejo. За послѣднее время молодые испанскіе художники много изучаютъ Веласкеца, и результаты этого изученія уже принесли богатые плоды.

12 мая 1899 г.





Л. Н. ТОЛСТОЙ,
съ оригинальн. рисунка
И. Н. Крамского,
исполн. авторомъ для
Н. П. Собко.

L. TOLSTOÏ,
d'après un dess. orig.
de I. N. Kramskoï,
exécuté par l'artiste
pour N. P. Sobko.

О «ПРЕКРАСНОМЪ»,

(по поводу книги Л. Н. Толстого объ искусствѣ),
статья покойнаго В. В. ЧУЙКО.

Появленіе книги Л. Н. Толстого объ искусствѣ было встрѣчено, и у насъ, и за границей, съ большимъ интересомъ. Еще прежде было извѣстно, что нашъ великій писатель, обогатившій всемірную литературу капитальнѣйшими произведеніями поэтическаго творчества, не только живо интересуется теоретическими вопросами искусства, но и задумалъ большой трудъ по эстетикѣ. Тѣмъ съ большимъ интересомъ было встрѣчено извѣстіе, что этотъ, давно ожидаемый, трудъ появился въ журналѣ «Вопросы философіи и психологіи».

Однако, ближайшее знакомство съ этимъ трудомъ равнялось отчасти разочарованію. У насъ книга Л. Н. Толстого была прочитана, какъ и все, что исходитъ изъ-подъ его пера, со вниманіемъ и любопытствомъ, но не вызвала въ печати хоть сколько-нибудь обстоятельнаго отзыва, если не считать небольшой статьи князя Цертелева въ одномъ изъ московскихъ журналовъ. За границей, — въ Западной Европѣ и Америкѣ, — она породила цѣлую журнальную литературу, но общій голосъ осудилъ книгу, которая показалась странной, парадоксальной, односторонней и несостоятельной по своимъ существеннымъ выводамъ. Въ настоящую минуту, когда шумъ,

Du «beau» (à propos du livre de L. Tolstoï sur l'Art), par le feu Tschouiko.



Фотот. А. И. Вильборгъ, С.-Петербургъ, Мтщ. 2.

П. О. КОВАЛЕВСКІЙ.
Сцена изъ „Войны и Мира“
гр. Л. Н. Толстого.

P. O. KOWALEWSKI.
Scène du roman du Comte L. Tolstoï
„La Guerre et la Paix“.

вызванный книгой, нѣсколько улегся, не мѣшаетъ еще разъ вернуться къ ней и попробовать разобраться въ сложныхъ задачахъ, которымъ она посвящена.

I.

Три положенія составляютъ основаніе эстетическихъ взглядовъ Л. Н. Толстого. Прежде всего авторъ устраняетъ изъ опредѣленія искусства понятіе «прекраснаго», которое онъ несовсѣмъ основательно отождествляетъ съ понятіемъ «пріятнаго». Очистивъ, такимъ образомъ, искусство отъ смѣшенія его съ «прекраснымъ», онъ даетъ другое опредѣленіе,—болѣе правильное и раціональное, по его мнѣнію,—опредѣленіе, изъ котораго слѣдуетъ, что искусство есть «единеніе людей съ помощью чувства», и, наконецъ, болѣе точно опредѣляя это единеніе, Л. Н. Толстой находитъ, что оно должно подчиняться требованіямъ религіознаго сознанія, т. е. единить людей чувствомъ братства. Основываясь на этихъ трехъ положеніяхъ, онъ осуждаетъ современное искусство, указываетъ на характеристическія особенности искусства въ будущемъ и опредѣляетъ его область.

Съ первыхъ же страницъ книги мы встрѣчаемся съ довольно страннымъ логическимъ недоразумѣніемъ. Для всякаго ясно безъ дальнѣйшихъ объясненій, что, говоря объ искусствѣ, необходимо прежде всего вполнѣ точно опредѣлить ту духовную, психологическую область, къ которой оно принадлежитъ. Но эта область, взятая въ цѣломъ, такъ обширна, что она покрываетъ собою не только искусство, но и всѣ другія явленія человѣческой дѣятельности. Въ искусствѣ мы имѣемъ дѣло исключительно съ внутренними состояніями человѣка. Однако, и тутъ необходимо сдѣлать ограниченіе, потому что міръ внутреннихъ состояній есть предметъ психологіи во всей ея совокупности и, слѣдовательно, охватываетъ собою и такія психическія явленія, которыя не имѣютъ ничего общаго съ искусствомъ. И въ самомъ дѣлѣ, совершенно очевидно, что, говоря объ искусствѣ, мы вовсе не имѣемъ въ виду, напримѣръ, теоріи познанія, или теоріи научныхъ методовъ, или даже изслѣдованій надъ обычной психической жизнью человѣка, а имѣемъ въ виду—одни лишь чувства. Тѣмъ не менѣе, всматриваясь ближе и въ эту область чувствъ, мы сейчасъ видимъ, что и она еще слишкомъ обширна, потому что такія чувства, какія мы замѣчаемъ въ обыденной жизни каждаго человѣка, возникающія при той или иной душевной эмоціи, еще далеко не всегда принадлежатъ искусству. Психологія человѣка, чѣмъ-либо возмущеннаго или находящагося подъ аффектомъ какой-либо страсти, есть тоже психологія, какую мы видимъ въ процессахъ познаванія, но это еще не эстетика, потому что предметъ такой психологіи есть простое психологическое явленіе, а не явленіе эстетическое. Такимъ образомъ, и изъ области чувствъ мы должны выдѣлить нѣкоторую спеціальную чувствительность, которая одна только и составляетъ предметъ искусства и отличается какимъ-то особеннымъ образомъ отъ всѣхъ другихъ чувствъ, участвующихъ въ процессахъ и потребностяхъ жизни. Такое состояніе еще въ древности было названо красотой или «прекраснымъ». Вслѣдствіе исключительности своей природы, оно должно было создать особую дѣятельность человѣка, найти свойственную себѣ почву проявленія, которая и есть искусство, т. е. художественная дѣятельность, не имѣющая ничего общаго ни съ познавательной дѣятельностью, ни съ дѣятельностью этической, ни даже съ дѣятельностію, выражающей стремленія, чувства, желанія человѣка, не вовлеченнаго въ процессъ созерцанія.

Вотъ тутъ-то мы и встрѣчаемся съ первымъ эстетическимъ недоразумѣніемъ Толстого. Этого элементарнаго анализа онъ не продѣлалъ, а

просто остановился на области чувствъ, не выдѣливъ изъ нея той специальной категорiи чувства, которая является предметомъ искусства. Самое понятiе «прекраснаго» кажется ему неяснымъ, туманнымъ, ненужнымъ,—тѣмъ болѣе, что «прекрасное» онъ отождествляетъ съ «прiятнымъ» и доказываетъ, что въ этомъ и заключается основная ошибка теоретиковъ искусства, усматривающихъ цѣль художественной дѣятельности въ красотѣ, т. е. въ прiятномъ. Конечно, не трудно показать несостоятельность и даже практическiй вредъ искусства, имѣющаго цѣлью «прiятное», но это совершенно безполезно, потому что никакое истинное искусство не имѣетъ такой цѣли. Вслѣдствiе смѣшенiя «прекраснаго» съ «прiятнымъ» возникаетъ цѣлый длинный рядъ другихъ недоразумѣнiй и ошибокъ, которыя окончательно выводятъ автора на ложный путь, изъ котораго ему такъ и не пришлось выбраться.

Въ чемъ же, однако, заключается логическая ошибка такого смѣшенiя прекраснаго съ прiятнымъ? Просто въ томъ, что Толстой одинъ изъ абстрактныхъ атрибутовъ даннаго явленiя («прiятное»), общiй многимъ другимъ явленiямъ, переноситъ на мѣсто самаго явленiя. Нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнiя въ томъ, что извѣстная доля прiятнаго встрѣчается въ каждомъ явленiи прекраснаго; но такую же долю «прiятнаго» мы находимъ и во множествѣ другихъ психическихъ состоянiй, по существу отличныхъ отъ «прекраснаго». Такъ, напр., всякая ѣда прiятна, когда человѣкъ голоденъ; самая нелѣпая острота будетъ прiятна, когда человѣкъ находится въ смѣшливомъ настроенiи; очень прiятное чувство овладѣваетъ игрокомъ, выигравшимъ большую ставку,—но развѣ во всѣхъ этихъ состоянiяхъ «прiятнаго» мы находимъ «прекрасное»? Напротивъ того, каждый изъ такихъ людей будетъ испытывать нѣчто совершенно особенное, когда въ его душѣ возникнетъ настоящая красота. Всякое состоянiе прекраснаго—прiятно, но не все прiятное—прекрасно. Прiятное и непрiятное—эмоцiи, охватывающiя цѣлый мiръ души человѣческой и, вслѣдствiе этого, заключающiя безконечное разнообразiе состоянiй, по временамъ даже противорѣчащихъ другъ другу. Но эти состоянiя ничего не рѣшаютъ относительно сущности явленiй, охватываемыхъ ими, по той простой причинѣ, что они—абстрактности, отвлеченныя искусственно, въ то время, какъ самыя явленiя, т. е. дѣйствительныя, не призрачныя состоянiя души человѣческой представляются чѣмъ-то недѣлимо-жизненнымъ.

Внутреннее удовлетворенiе, доставляемое прекраснымъ, на столько исключительно, на столько отличается отъ всякихъ другихъ удовлетворенiй, на сколько самая психологiя прекраснаго отличается отъ психологiи всякихъ другихъ душевныхъ процессовъ. Безъ малѣйшаго парадокса можно сказать, что прiятное бываетъ разно для каждаго предмета, для каждаго состоянiя, оно какъ бы прилаживается къ каждому предмету, окрашиваетъ его, такъ что, въ дѣйствительности, собственно прiятнаго совсѣмъ и нѣтъ, а существуютъ лишь различные прiятные предметы. Это не есть какой-либо опредѣленный, постоянный признакъ, который въ различныхъ степеняхъ присоединяется къ тѣмъ или инымъ жизненнымъ моментамъ; это—самые моменты, изъ которыхъ мы, путемъ анализа, извлекаемъ обобщенiе «прiятнаго», не соотвѣтствующее ничему дѣйствительному.

На томъ же основанiи, на которомъ Л. Н. Толстой устраняетъ «прекрасное» изъ искусства, можно было бы устранить, напримѣръ, добро изъ этики. Можно утверждать, что всякое проявленiе добра на столько лишь волнуетъ душу человѣка, на сколько оно для него прiятно, на сколько приноситъ нѣкоторое внутреннее удовлетворенiе, которое хотя и можно причислить къ категорiи прiятнаго вообще, но которое тѣмъ не менѣе имѣетъ свою исключительную особенность и составляетъ внутреннее удовлетво-

ренïе столь специфическое, что въ дѣйствительности оно не имѣетъ ничего общаго ни съ какимъ другимъ состоянïемъ нашей души. И, однако, на основанïи общей классификацïи можно утверждать, что добро—прïятно и, такимъ образомъ, разсматривать этику какъ обыкновенный гедонизмъ или же, признавъ, что прïятное недостаточно для обоснованïя этики, сдѣлать изъ нея тò, чтò Толстой дѣлаетъ изъ искусства,—исключить изъ этики добро.

До какой степени «прекрасное» видоизмѣняется въ представленïи Толстого, вслѣдствïе того, что онъ отождествляетъ его съ «прïятнымъ» и принимаетъ эту абстракцïю за дѣйствительность,—можно видѣть, между прочимъ, изъ его противоположенïя добра и красоты. Добро, говоритъ онъ, ничѣмъ не опредѣляется, между тѣмъ какъ красота опредѣляется тѣмъ, чтò намъ нравится; добро требуетъ побѣды надъ страстями, красота же лежитъ въ основѣ страстей. Къ сожалѣнïю, всѣ такïя противоположенïя не болѣе какъ игра словами, за которой не скрывается никакой реальности. Совершенно ясно, что прекрасное, какъ и добро, ничѣмъ не опредѣляется; всякïя «почему» здѣсь малоумѣстны и не имѣютъ основанïй, потому что обѣ эти категорïи принадлежатъ чистому созерцанïю, къ которому долженъ примѣняться мïръ мысли, но обнять который познанïемъ онъ не можетъ. По отношенïю къ жизненнымъ потребностямъ, эти категорïи дѣйствуютъ одинаково: каждое рожденïе прекраснаго въ душѣ человѣческой, каждый моментъ художественнаго восторга равносильны освобожденïю отъ интересовъ и стремленïй жизненныхъ. Когда мы находимся подъ давленïемъ гнѣва, чувственности, голода,—мы не чувствуемъ прекраснаго, и тогда его предметы измѣняются въ душѣ нашей въ предметы нашихъ желанïй, въ средства удовлетворенïя скопившихся потребностей.

II.

Исключенïе «прекраснаго» изъ искуства ослабляетъ, кромѣ того, и значенïе другихъ положенïй Л. Н. Толстого, тѣмъ болѣе, что они имѣютъ стремленïя замѣнить собою опредѣленïе искусства, какъ проявленïя красоты. Къ такого рода спорнымъ и, во всякомъ случаѣ, совсѣмъ неудовлетворительнымъ для опредѣленïя сущности искусства положенïямъ принадлежитъ и главное положенïе нашего автора, гласящее, что искусство имѣетъ цѣлью единенïе людей при помощи чувства. Такое опредѣленïе искусства ни въ какомъ случаѣ не касается его сущности, по той причинѣ, что намѣренная передача людямъ извѣстныхъ чувствъ, которыя бы заражали ихъ, встрѣчается очень часто, но не относится къ эстетическому воздѣйствïю. Въ сущности, всякое чувство, при нѣкоторыхъ условïяхъ, можетъ быть передано отъ одного лица другому, и можетъ такимъ образомъ единить людей. Можно возбудить, напримѣръ, коллективный хохотъ или коллективную чувственность, коллективную ненависть, коллективную жажду мести. Нѣтъ ничего обыкновеннѣе и повседневнѣе, какъ нѣкоторое, временное единенïе людей подъ влïянïемъ рѣчи политическаго дѣятеля. Но развѣ такое воздѣйствïе есть эстетическое воздѣйствïе? и развѣ рѣчь политическаго дѣятеля можетъ быть всегда названа произведенïемъ искусства? Но если даже и допустить такое произвольное и ни на чемъ не основанное злоупотребленïе словами, и называть искусствомъ тò, чтò является намѣреннымъ навязыванïемъ чувствъ, то и тогда, между этими явленïями и тѣмъ, чтò мы называемъ искусствомъ, останется цѣлая психологическая пропасть. Та же самая формула «единенïя людей», которую Толстой спецïально придаетъ искусству, соотвѣтствуетъ самымъ тѣснымъ образомъ множеству фактовъ этической области,—какъ: подвиги героевъ, самопожертвованïе, а также самые обыкновенные поступки, вызванные добротой, сочувствïемъ.

Всѣ такого рода явленія дѣйствуютъ заразительно, но тѣмъ не менѣе не принадлежатъ еще искусству. А когда могутъ быть подведены подъ одно данное опредѣленіе различныя категоріи явленій, то это доказываетъ только одно, что это опредѣленіе не есть—опредѣленіе какой-либо одной изъ этихъ категорій, но касается того общаго, что̀ находится во всѣхъ; самая же категорія опредѣляется чѣмъ-то инымъ, что̀ осталось опущеннымъ, но что̀ тѣмъ не менѣе существуетъ въ ней несомнѣнно. Именно такого рода логическую ошибку и допускаетъ Толстой. Говоря объ единеніи людей при помощи чувства, онъ имѣетъ въ виду единеніе при посредствѣ художественныхъ произведеній; но въ чемъ заключается тотъ дѣйствительный элементъ, который отличаетъ всякое произведеніе искусства отъ всякой другой человѣческой дѣятельности,—объ этомъ онъ не говоритъ, потому что этимъ элементомъ не можетъ быть просто «единеніе людей», такъ какъ оно не есть только результатъ искусства, но и многихъ другихъ сферъ человѣческаго творчества. Такимъ образомъ, опредѣленіе Толстого оставляетъ не тронутымъ то̀, что̀ именно и требовалось опредѣлить,—художественную дѣятельность.

Тезисъ «единенія при помощи чувства» еще менѣе состоятеленъ, когда дѣло касается братства, какъ практическаго значенія искусства. Далеко не всякое чувство, заражающее собою людей, объединяющее ихъ, является братскимъ единеніемъ. Братское чувство не есть стадность. Толпа, движимая надеждой добычи или страхомъ, т. е. чувствами, самыми всеобщими, объединенная въ одну мощную коллективную индивидуальность, члены которой дѣйствуютъ вполнѣ согласно между собою,—безспорно, заражена однимъ чувствомъ, но, при всемъ томъ, она все-таки можетъ быть (какъ это и бываетъ чаще всего) собраніемъ людей, стремящихся лишь къ личному интересу данной минуты, движимыхъ себялюбіемъ, тѣмъ сильнѣе, чѣмъ сильнѣе будетъ дѣйствовать охватившее ихъ чувство, превращая эту толпу людей въ стадо.

Можно было бы даже утверждать совершенно противное, а именно, что единеніе людей, по скольку оно является психологіей толпы, благопріятствуетъ усиленію себялюбія, увеличивая не въ мѣру тотъ личный интересъ, который скрывается въ данномъ чувствѣ. Въ толпѣ всякій думаетъ больше о себѣ, чѣмъ о другихъ, потому что онъ переживаетъ, такъ сказать, на собственныхъ нервахъ всю эмоціонную атмосферу этихъ людей, которая, по отношенію къ нему, является чѣмъ-то стихійнымъ, растворяющимъ человѣческую личность,—между тѣмъ какъ чувство братства требуетъ прежде всего нѣкоторой свободы въ окружающей нравственной атмосферѣ, потому что, чѣмъ менѣе дѣйствуетъ стадность, тѣмъ слабѣе сознаются собственныя желанія и тѣмъ яснѣе мы усматриваемъ въ себѣ человѣка.

III.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что стремленія Л. Н. Толстого построить на новомъ принципѣ, и притомъ съ исключеніемъ изъ искусства понятія «прекраснаго», философію искусства,—не привели къ желаемому результату. Причина этой неудачи, на нашъ взглядъ, заключается главнымъ образомъ въ томъ, что Толстой обращаетъ все свое вниманіе на соціальное значеніе искусства, упуская, однако, изъ виду то̀, чему собственно въ нашемъ внутреннемъ опытѣ соотвѣтствуетъ искусство. Другими словами, Толстой не принялъ въ разсчетъ, что искусство, какъ и всякая другая духовная дѣятельность человѣка, имѣетъ всѣ свои корни въ психологіи и только съ ея помощью можетъ быть удовлетворительно объяснена.

ВЪ обыкновенномЪ опытЪ, тамЪ, гдѢ выступаютЪ на первый планЪ борьба за жизнь и жизненныя требованія, а также тѢсно связанные сЪ ними процессы познанія,—наше отношеніе кЪ внѢшнему міру имѢетЪ чисто интеллектуальный характерЪ. Вниманіе, этотЪ постоянный, никогда не прерывающій свою дѢятельность руководитель вЪ борьбѢ за жизнь, все превращаетЪ вЪ предметы наблюденія, вЪ предметы мысли. Другими словами, обычное состояніе нашей психики есть мышленіе. Все то̀, что̀ мы познаемЪ, что̀ выростаетЪ на почвѢ нашихЪ заботЪ и потребностей, что̀ мы комбинируемЪ для извѢстныхЪ практическихЪ цѢлей, все это—не болѢе, какЪ мыслимая внѢшность явленій, первичная интуиція, преобразованная актомЪ вниманія.

Поэтому ясно, что все становится другимЪ, измѢняется, какЪ только мы выдѢлимЪ изЪ явленія—его интеллектуальный элементЪ, т. е. когда остановимся на самомЪ порогѢ мысли. Тогда, между предметомЪ и нами, образуется совершенно новое отношеніе—отношеніе эстетическое. Явленіе, сЪ котораго была снята ткань апперцепціи, обращается кЪ намЪ своей другой стороной, интуитивной, и именно этотЪ моментЪ встрѢчи нашей сЪ этой стороной явленія становится моментомЪ рожденія «прекраснаго». Это отношеніе аналогично нѢкоторымЪ повседневнымЪ психическимЪ процессамЪ, сводящимЪ интеллектуализмЪ до минимума, вслѢдствіе чего мірЪ представляется намЪ вЪ какомЪ-то особомЪ освѢщеніи. КЪ такого рода психическимЪ процессамЪ принадлежатЪ между прочимЪ воспоминанія. Всякій жизненный моментЪ, переходя вЪ область «забытаго», вЪ область памяти, сбрасываетЪ сЪ себя свой покровЪ апперцепціи и становится чистымЪ созерцаніемЪ—тѢмЪ, что̀ КантЪ называетЪ Anschauung. Извлеченный оттуда какЪ воспоминаніе, онЪ пріобрѢтаетЪ нѢкоторый отпечатокЪ интеллектуализма, благодаря символу, вЪ который онЪ воплотился. Но это—только минимумЪ интеллектуализма, не могущій поглотить собою интуитивной стороны, такЪ какЪ вЪ психологическомЪ свойствѢ воспоминаній всегда преобладаетЪ чувство, освобожденное отЪ мысли. ВслѢдствіе этого, явленіе вЪ состояніи воспоминанія, хотя и сохраняетЪ свои прежнія черты, тѢмЪ не менѢе представляется намЪ какЪ-то иначе и открываетЪ намЪ свое эстетическое ядро. Не переставая возбуждать вЪ насЪ тревогу или радость, страхЪ или удовольствіе, оно является намЪ вЪ состояніи покоя, освобожденное отЪ цѢпей жизненныхЪ потребностей и сужденій. Воспоминаемые факты имѢютЪ какое-то, ничѢмЪ не оправдываемое обаяніе, вЪ нихЪ чувствуется какое-то глубокое, необЪяснимое стремленіе кЪ минувшему, тѢмЪ сильнѢйшее, чѢмЪ эти факты дольше пребывали вЪ области «забытаго». Даже самые обыкновенные или совершенно ничтожные моменты очаровываютЪ насЪ своими чарами и это потому только, что они освободились отЪ условій дѢйствительности. Это и есть первичное зачатіе, если можно такЪ выразиться, красоты. МірЪ, разсматриваемый со стороны воспоминаній, разсматривается эстетически. Тогда между нимЪ и нами образуется отношеніе, аналогичное тому отношенію, которое существуетЪ между міромЪ и ребенкомЪ. То̀, что̀ удручало или надоѢдало,—исчезаетЪ, потому что явленіе обратилось кЪ намЪ той своей стороной, которая противоположна интеллектуализму, вслѢдствіе чего ослабѢваетЪ основа для сужденій, для заботЪ и предвидѢній по цѢлямЪ. Мы перестаемЪ смотрѢть на мірЪ взглядомЪ борящагося звѢря и разсматриваемЪ его взглядомЪ созерцателя. Ребенку для этого не нужно обращаться кЪ воспоминаніямЪ, потому что вЪ его распоряженіи находится богатая сфера созерцательнаго видѢнія—видѢнія вЪ первый разЪ.

Такова основная черта психологіи «прекраснаго». Она опредѢляетЪ собою всѢ другія свойства и особенности дѢятельности, которая разцвѢтаетЪ на ея фундаментѢ. ТакЪ, искусство не можетЪ подражать дѢйствительности,

которую мы познаемъ въ человѣческой жизни и въ природѣ. Когда въ порядкѣ объективно-логическомъ мы что-либо описываемъ или копируемъ фотографически, тогда нѣтъ искусства. Искусство выражаетъ только «настроеніе» даннаго момента и, для выполненія этой задачи, оно можетъ пользоваться всякими средствами, изображеніемъ даже самымъ туманнымъ, лишь бы только индивидуальная правда настроенія была передана. На такомъ созерцательномъ состояніи, на его выраженіи, на сколько возможно свободномъ отъ интеллектуальнаго аппарата, покоится вся художественная цѣнность даннаго произведенія, потому что тамъ, гдѣ, изъ-за приподнятаго покрывала интеллектуализма, проглядываетъ созерцательная сторона переживаемаго момента,—тамъ является «прекрасное». Описаніе природы со стороны познанія—будетъ описаніемъ натуралиста или путешественника, но описаніе, выражающее настроеніе—будетъ дѣломъ поэзіи.

IV.

Другое неизбѣжное слѣдствіе созерцательнаго характера «прекраснаго» заключается въ томъ, что художественное произведеніе всегда носитъ на себѣ отпечатокъ индивидуальности его автора, что оно индивидуально по самому существу своему. Это сдѣлается понятнымъ, какъ только мы замѣтимъ, что освобожденіе предмета отъ интеллекта есть въ то же время его освобожденіе отъ общественности. Общественнымъ можетъ быть только то̀, что̀ подчинено требованіямъ мысли, что̀ можетъ быть выражено въ понятіяхъ, правилахъ, учрежденіяхъ, между тѣмъ какъ чувство или настроеніе не поддается выраженію и существуетъ лишь въ нашихъ собственныхъ, не доступныхъ никому глубинахъ психологіи. Самое геніальное произведеніе искусства становится «прекраснымъ» только тогда, когда это «прекрасное» есть психологическая дѣйствительность той или иной личности, въ то время, какъ соціальныя идеи,—напримѣръ: идея собственности или идея родины,—сохраняютъ свою цѣнность и свою объеткивную реальность даже тогда, когда онѣ не находятъ никакого индивидуальнаго отзвука. То̀, что̀ для меня не имѣетъ никакого значенія полезности, можетъ быть, однако, общественнополезнымъ, признаваемымъ и мною за таковое: таковы, напримѣръ, математическія или физическія истины, которыя остаются истинами даже для тѣхъ, кто ихъ не понимаетъ, потому что онѣ во всякомъ случаѣ сохраняютъ свое практическое значеніе. Но «прекрасное» какого-либо произведенія искусства,—живописи, музыки, поэзіи,—возникаетъ или исчезаетъ въ исключительной зависимости отъ того, кто его слушаетъ, читаетъ или осматриваетъ, такъ какъ за предѣлами индивидуальной сферы человѣка,—моего собственнаго воспріятія «прекраснаго»—нѣтъ и быть не можетъ.

И, однако, «прекрасное» не есть простая фикція; его индивидуальность не исключаетъ его абсолютнаго характера. «Прекрасное» потому только и абсолютно, что оно не соціально, что оно не подлежитъ опредѣленіямъ интеллекта. Будучи самымъ непосредственнымъ выраженіемъ «непознаваемаго» (т. е. того, что̀ ускользаетъ отъ опредѣленій мысли), оно какъ бы играетъ роль психологическаго нумена, или,—по терминологіи Канта,—«вещи въ себѣ». Явленія, съ которыми мы встрѣчаемся, составляющія порядокъ міра, могутъ быть разсматриваемы какъ слѣдствія дѣятельности мысли на первичную интуицію, и только тогда наша интуиція становится доступной сомнѣніямъ и требованіямъ разума, когда, испытавъ на себѣ переработку мысли, она выступаетъ какъ опредѣленный предметъ. Если, поэтому, мы исключимъ изъ міра явленій этотъ преобразующій элементъ мысли, то останется то̀, что̀ находится совершенно за сферой познанія и всѣхъ познавательныхъ условій,—останется «вещь въ себѣ», выраженная въ воспріятіи,

или психологическій, индивидуальный нуменъ. Можно сказать, что нѣчто кажется мнѣ истиннымъ, дѣйствительно существующимъ, хотя оно не истинно и не существуетъ на самомъ дѣлѣ,—можно сказать потому, что «истинность» или объективное существованіе—имѣетъ свой общественно-объективный критерій; но нельзя сказать, что нѣчто мнѣ кажется прекраснымъ, не будучи имъ въ дѣйствительности, потому что у «прекраснаго» такихъ критеріевъ нѣтъ и «кажущееся прекрасное», какъ индивидуальное воспріятіе,—есть моя, самая несомнѣнная, индивидуальная дѣйствительность.

Художникъ, желающій показать намъ, чѣмъ является міръ за предѣлами нашей мысли, долженъ думать только о томъ, чтобы въ своемъ произведеніи указать людямъ на такія психологическія условія, которыя дѣлали бы ихъ душу способной освободиться отъ давленія интеллекта. Что же касается эстетической цѣнности произведенія, то каждый, воспринимающій его, опредѣляетъ его самъ и, такимъ образомъ, онъ, наравнѣ съ авторомъ, становится его творцомъ. Эта эстетическая цѣнность основана не на какихъ-нибудь правилахъ или канонахъ, соотвѣтственно которымъ было создано произведеніе, и не въ идеѣ, которая хотя бы отчасти могла руководить художника во время творческой работы, но исключительно въ глубинѣ индивидуальнаго чувства каждаго въ отдѣльности человѣка, встрѣчающагося съ этимъ произведеніемъ. Поэтому-то эстетическія правила должны согласоваться съ произведеніями «прекраснаго», а не наоборотъ, какъ пологаетъ Толстой. Будучи выраженіемъ безусловнаго индивидуализма, искусство не можетъ быть связано какими-либо условіями. Прекрасное, имѣя исключительно интуитивное происхожденіе, не можетъ зависѣть отъ интеллекта, но, напротивъ, принуждаетъ интеллектъ примѣняться къ тому, что вызываетъ въ душѣ фактъ индивидуальнаго воспріятія «прекраснаго». Понятно, однако, что никакое воспріятіе не можетъ, съ другой стороны, претендовать на какую-то гегемонію, на образецъ. Этихъ образцовъ можетъ быть столько, сколько существуетъ людей, и прекрасное отъ этого ровно ничего не теряетъ, потому что, по самой сущности своей, оно—анархично, и, вмѣсто того, чтобы воплощаться въ какое-нибудь общественное установленіе, оно возникаетъ вездѣ, гдѣ мысль человѣка, хотя бы и самаго необразованнаго, пріостанавливаетъ на время свои функціи, позволяя ему погрузиться въ созерцаніе. Это—единственное правило, уравнивающее всѣхъ и никого не лишающее величайшаго изъ благъ—эстетическаго созерцанія міра.

V.

Основное положеніе Л. Н. Толстого: «искусство есть единеніе людей съ помощью чувства», и его практическое слѣдствіе: «единеніе въ чувствѣ братства»,—точно также предстанутъ передъ нами въ совершенно иномъ свѣтѣ, когда мы взглянемъ на нихъ съ точки зрѣнія нашей психологіи прекраснаго.

Этотъ тезисъ могъ возникнуть у Толстаго только вслѣдствіе полнаго отрицанія имъ индивидуальнаго характера искусства и исключенія изъ него идеи прекраснаго, вслѣдствіе чего онъ и останавливаетъ все свое вниманіи на явленіяхъ соціальныхъ и, по преимуществу, на коллективной индивидуальности, на толпѣ, объединенной извѣстною эмоціею. Перенеся, такимъ образомъ, на эту общественную почву—проблему искусства, Толстой безъ труда находитъ его практическое примѣненіе, утверждая только, что искусство должно «заражать» людей чувствомъ самымъ возвышеннымъ, самымъ полезнымъ,—чувствомъ, въ которомъ выражается религіозное сознаніе эпохи. Однако, то же самое условіе сопровождаетъ и всякую другую идей-

ную пропаганду, потому что не одно искусство можетъ вліять и вліяетъ на сборную человѣческую чувствительность, но и всякая умственная дѣятельность, затрогивающая общественныя нужды. Эмоціонное единеніе людей простирается такъ далеко, какъ далеко простирается психологія толпы. Всякая коллективность, возникшая съ какими бы то ни было цѣлями, при какихъ бы то ни было условіяхъ, имѣетъ въ своемъ основаніи единеніе чувствъ. Не только слова, но образы, жесты, выраженія лица,—все является условіемъ общительности, и все это, въ одинаковой степени, пробуждаетъ не только коллективность мысли, но и коллективность чувства. Рѣчь, сказанная передъ толпой, хотя и не есть произведеніе искусства, тѣмъ не менѣе выдѣляетъ общую мысль, общее чувство, совершенно такъ же, какъ живописное или поэтическое произведеніе. Такимъ образомъ, единеніе людей не есть исключительная принадлежность искусства.

Такъ какъ «прекрасное» всегда выступаетъ въ сопровожденіи тѣсно связанныхъ между собой образовъ и идей, соединенныхъ общимъ чувствомъ, то нѣтъ ничего удивительнаго, что оно создаетъ вокругъ себя нѣкоторую атмосферу общительности—преходящее явленіе толпы, всегда впрочемъ неустойчивой. Въ этомъ случаѣ, однако, соединительною связью является только то̀, что̀ можетъ переходить непосредственно изъ души въ душу,—чувства, образы, символизмъ прекраснаго. Поэтому и въ толпѣ можетъ возникнуть коллективное состояніе «прекраснаго», но изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы это единеніе составляло психологическую основу искусства. Даже напротивъ: имѣя въ виду явленія, исключительно свойственныя искусству, мы должны признать, что искусство проявляется не въ этомъ первичномъ своемъ состояніи—состояніи единенія съ помощью чувства, а—въ другомъ, чисто индивидуальномъ состояніи, когда воспринятые образы вызываютъ въ душѣ сознаніе прекраснаго. Я могу очутиться въ пустынѣ, отдѣленной отъ всякаго общенія съ людьми, и, однако, несмотря на это, я могу переживать восторги великаго художника и создавать величайшія произведенія искусства, нисколько не заботясь о томъ, будутъ ли выражаемыя ими чувства удѣляться другимъ людямъ. Можетъ быть, такое состояніе души художника будетъ анти-соціальнымъ или анти-этическимъ, но во всякомъ случаѣ оно будетъ принадлежать къ психологіи того творчества, которое мы называемъ искусствомъ.

У Толстого выходитъ такъ, какъ будто чувство радости, возбужденное духовнымъ общеніемъ, возникаетъ только изъ переживанія этого самаго чувства, изъ сборной психологіи, изъ зараженія чувствомъ. Но такой взглядъ нѣсколько ошибоченъ. Общеніе при помощи чувства далеко не всегда влечетъ за собою чувство братскаго единенія: оно можетъ явиться на почвѣ совершенно эгоистическихъ чувствъ—гнѣва, страха, чувственности, можетъ скрывать индивидуальности тѣхъ или иныхъ спеціальностей, не имѣющихъ ничего общаго съ братствомъ (напр.: юристовъ, ремесленниковъ, военныхъ, спортсменовъ, религіозныхъ фанатиковъ), можетъ быть слѣдствіемъ самыхъ обычныхъ человѣческихъ чувствъ (чему Толстой приписываетъ особенное значеніе), какъ, напримѣръ,—чувства материнства или голода, доступныхъ всякому, и, тѣмъ не менѣе, все это не будетъ еще братствомъ.

Разсматриваемый при свѣтѣ высказанной нами теоріи прекраснаго, вопросъ этотъ разрѣшается далеко не такъ, какъ у Л. Н. Толстого. Казалось бы, что, такъ какъ красота проявляется исключительно въ индивидуальной сферѣ, въ созерцательномъ чувствѣ, никому не доступномъ, то между такимъ чувствомъ и братствомъ не можетъ быть ничего общаго. Однако, такое заключеніе ошибочно, и ошибочно оно по той простой причинѣ, что «общественность» не есть нѣчто, существующее внѣ человѣка,—оно живетъ въ немъ самомъ, въ его собственномъ внутреннемъ мірѣ, такъ какъ каж-

дый отдѣльный человѣкъ, даже живя внѣ всякаго общенія съ людьми, можетъ имѣть въ самомъ себѣ «общественное существо». Прекрасное, какъ исключительная принадлежность индивидуальнаго воспріятія, не подлежитъ никакимъ общественно-этическимъ нормамъ, но, взамѣнъ этого, обладаетъ своимъ собственнымъ этическимъ значеніемъ, при чемъ это значеніе нисколько не зависитъ отъ содержанія момента, который становится «прекраснымъ». И въ самомъ дѣлѣ, что̀ совершается въ душѣ въ моментъ пріостановки дѣятельности интеллекта? Познавательная сторона явленія исчезаетъ и нашъ «субъектъ», становясь, въ состояніи созерцанія,—предметомъ, освобожденнымъ отъ мысли, вмѣстѣ съ тѣмъ освобождается и отъ своей индивидуальной изолированности. Вмѣстѣ съ пріостановкой дѣятельности интеллекта, отъ души отпадаетъ все то̀, что̀ связано съ личными потребностями жизни, съ цѣлесообразностью; ослабѣваютъ себялюбіе, обособленность, экономическій дальтонизмъ, черезъ который мы смотримъ на жизнь. Остается одно лишь безкорыстное, безцѣльное состояніе созерцанія. Созерцая міръ, мы, помимо себя и невѣдомо для себя, становимся въ положеніе общественнаго существа; забываемъ о своей обособленности, —экономической, гражданской, семейной, народной, — потому что призма полезности, все примѣняющая къ потребностямъ борьбы за жизнь, устранена съ поля нашего духовнаго зрѣнія, и теперь мы начинаемъ смотрѣть не глазами личности, втянутой въ борьбу за жизнь, а окомъ какого-то единаго, общечеловѣческаго существа, на лонѣ котораго происходитъ вся эта борьба. Когда я разсматриваю что-либо подъ угломъ зрѣнія полезности, причинности, слѣдствій, цѣлей, интересовъ, желаній,—тогда во мнѣ нѣтъ состоянія «прекраснаго», и моя индивидуальная обособленность не исчезаетъ. Но какъ только образуется перерывъ во всей этой примѣнительной дѣятельности разсудка, вслѣдствіе моего состоянія созерцанія, не знающаго ни пользы, ни цѣли по отношенію къ потребностямъ жизни,—тогда я исчезаю какъ индивидуальность, отличная отъ индивидуальности другихъ людей, теряю всѣ тѣ признаки, которыми надѣлила меня борьба за жизнь, освобождаюсь отъ всѣхъ этихъ преградъ и именно, благодаря такому «нигилизму», выдѣляю изъ себя существо соціальное, общечеловѣческое. Исчезновеніе обособленности моей личности отъ личности другихъ людей, происходящее вслѣдствіе того, что явленіе обратилось ко мнѣ своей созерцательной стороной,—для меня равносильно сознанію себя человѣкомъ вообще. Индивидуализмъ, доходя, такимъ образомъ, до своего крайняго развитія, дѣлается отрицаніемъ самого себя. Почти безконечная, безграничная субъективность, или, вѣрнѣе, безмѣрное чувство моего *я* роковымъ образомъ доходитъ до уничтоженія этого *я*. Благодаря тому, что, созерцая прекрасное, я ухожу въ безпредѣльную глубь моего индивидуальнаго чувствованія, благодаря этому,—на противоположномъ полюсѣ является «субъектъ», освобожденный отъ индивидуальности.

Конечно, такой процессъ не создаетъ еще положительнаго чувства братства, въ полномъ значеніи этого слова, но онъ равносиленъ ему, если можно такъ выразиться,—отрицательно, какъ процессъ, освобождающій человѣка отъ цѣпей себялюбивой обособленности, отъ тѣхъ нравственныхъ тисковъ, въ которые втискиваетъ человѣка борьба за жизнь, ограничивая его предѣлами физіологической особи. Пережитый моментъ красоты оставляетъ въ душѣ глубокій слѣдъ—слѣдъ какъ бы встрѣчи съ чѣмъ-то, находящимся внѣ жизни, съ тѣмъ, что̀ менѣе всего противополагаетъ человѣка другимъ людямъ, и этимъ самымъ дѣлаетъ насъ болѣе способными признать дѣйствительное тождество всѣхъ людей. Эта этическая, освободительная роль «прекраснаго» присуща ему по самой его природѣ, независимо отъ того, съ какой идеей оно связано, въ какомъ содержаніи про-

является. Эта роль осуществляется самопроизвольно, безо всякаго участія разума, какъ непремѣнное слѣдствіе того только, что въ душѣ даннаго человѣка не рождается моментъ эстетическаго восторга, соціально не имѣющій никакой цѣнности, исключительно индивидуальный, но имѣющій то неоцѣнимое свойство, что прерываетъ сѣрую полосу индивидуализма и позволяетъ смотрѣть на міръ окомъ созерцательнаго видѣнія, свободнымъ отъ причинности и отъ душной атмосферы индивидуализма. Общественный, предугадывающій, комбинирующій разумъ, навязывая свои правила и каноны, свою логику, столь безсильную въ сравненіи съ безпредѣльной областью человѣческой интуиціи, могъ бы только испортить, задержать, исказить ту особенную основу, которая исповѣдывается «прекраснымъ».

VI.

Соотвѣтственно этой психологической оцѣнкѣ искусства, и вопросъ о грядущей эволюціи его долженъ быть разсматриваемъ иначе, чѣмъ онъ ставится у Л. Н. Толстого. Прежде всего искусство слѣдуетъ разсматривать не изолированно, не внѣ отъ другихъ условій соціальной жизни, а въ самой тѣсной связи со всей общественной эволюціей, съ нарождающимися потребностями культуры, потому что искусство, какъ дѣятельность, принадлежащая къ интуитивной области души человѣческой, не можетъ подчиняться какимъ-либо произвольнымъ канонамъ, разсматриваемымъ съ точки зрѣнія той или иной общей идеи. Оно находится въ зависимости отъ жизненно-общественныхъ условій, которыя составляютъ средоточіе человѣческой дѣятельности. Поэтому и искусство можетъ развиваться, мѣнять свои формы и содержаніе въ томъ лишь направленіи, въ какомъ его будетъ толкать процессъ всей общественной эволюціи. Такимъ образомъ мы принуждены заключить, что въ болѣе или мѣнѣе далекомъ будущемъ оно будетъ тѣмъ, чѣмъ сдѣлаетъ его историческій процессъ.

Конечно, увлекаясь фантастическими перспективами, мы бы могли развернуть болѣе или мѣнѣе опредѣленную картину, какую можетъ собою представить искусство будущаго,—картину, которая такъ или иначе соотвѣтствовала бы нашимъ желаніямъ и идеаламъ, но въ эту рискованную область мы не послѣдуемъ ни за кѣмъ и не будемъ, подобно Толстому, высказывать тѣ или иныя догадки относительно того, чѣмъ должно быть искусство въ будущемъ и какую морально-полезную, религіозную или иную роль оно будетъ призвано играть. Всѣ подобнаго рода догадки представляются мнѣ отчасти наивными, отчасти совершенно произвольными, потому что снять покровъ, скрывающій отъ насъ будущее, мы не можемъ, какъ не можемъ предвидѣть, въ какую сторону повернетъ общественная эволюція судьбы человѣчества, увлекая за собою искусство. Все, что̀ мы можемъ сдѣлать, это—стараться понять сущность искусства, то̀, вѣчное, неподвижное, непреложное, что̀ въ немъ скрывается. Нѣкоторыя отрывочныя мысли по этому предмету я старался высказать здѣсь, подчеркивая то̀, что̀ мнѣ казалось неправильнымъ въ теоріи Толстого и намѣчая въ общихъ чертахъ другой взглядъ, можетъ быть не столь новый и необычный, но, по моему мнѣнію, болѣе правильный. Этимъ я и ограничиваю мой споръ съ геніальнымъ художникомъ, великія произведенія котораго такъ явно расходятся съ его теоретическими воззрѣніями.

РОЛЬ ТВОРЧЕСТВА ВЪ ИСТОРІИ.

(Изъ рѣчи преподавателя А. Ѳ. ГАРТВИГА, произнесенной на актѣ 1-го октября 1898 г. въ Строгановскомъ Центральномъ Училищѣ техническаго рисованія въ Москвѣ).

КАКЪ въ этой прекрасной залѣ все вамъ напоминаетъ о той силѣ, которою живетъ и дышетъ искусство! Эта сила—творчество. Въ той или другой степени творчество проявляется и въ работѣ тѣхъ молодыхъ силъ, которыя прибыли сюда со всѣхъ концовъ Россіи, чтобы развить свои способности, и въ трудахъ тѣхъ лицъ, которыя руководятъ развитіемъ этихъ способностей; тотъ же интересъ къ творчеству, къ искусству, привлекъ васъ сюда въ настоящее собраніе. Даже стѣны и весь внѣшній видъ этой залы говорятъ вамъ объ искусствѣ.

Если бъ мы захотѣли уяснить себѣ, какую роль играетъ творчество въ исторіи,—не было бы ничего удивительнаго, если бы иной досужій мыслитель сказалъ намъ:

«Что же можетъ быть общаго между творчествомъ и исторіей? Исторія есть продуктъ взаимодѣйствія двухъ великихъ историческихъ силъ—природы и сознанія—и совершается по незыблемымъ законамъ естества; творчество же принадлежитъ къ области безсознательнаго и его сфера—свободное искусство. Если и есть что-либо общаго между исторіей и творчествомъ, то это общее давно уже получило свое обозначеніе въ словахъ: историческая живопись, историческая картина,—рамками этихъ картинъ и опредѣляется районъ совмѣстной дѣятельности этихъ двухъ, повидимому, столь неродныхъ элементовъ.

«Да и въ этомъ сочетаніи—исторіи отведена лишь роль служебнаго начала; это—не то громадное, живое цѣлое, которое захватываетъ насъ всею

Le rôle de la force créatrice dans l'histoire. Discours de A. Th. Hartwig à Moscou.

совокупностью жизненныхъ интересовъ, это—отдѣльный эпизодъ или лицо, вырванное изъ прошлаго прихотью кисти или рѣзца, это—нѣчто старое, отжившее и мертвое, которое художникъ вновь воскрешаетъ силою своего генія.

«При чемъ тутъ исторія? Здѣсь вся сила въ талантѣ, въ творчествѣ, это—чистый продуктъ искусства».

И, однако, тотъ, кто будетъ думать такъ, кто будетъ говорить, что творчество и исторія соприкасаются только въ узкихъ предѣлахъ историческаго полотна или рельефа,—тотъ глубоко ошибается.

Между исторіей и творчествомъ есть связь болѣе тѣсная, болѣе глубокая.

Прежде всего, согласимся съ тѣмъ, что творчество не есть принадлежность одного искусства: человѣкъ проявляетъ свою творческую дѣятельность въ самыхъ разнообразныхъ сферахъ жизни.

Когда человѣкъ строитъ величественное зданіе, поражающее насъ красотою своихъ формъ, нѣтъ спора, это — искусство, человѣкъ творитъ. Но когда астрономъ, въ своемъ воображеніи, въ своихъ трудахъ, строитъ великую гипотезу, объясняющую намъ движеніе небесныхъ міровъ, — онъ, вѣдь, тоже творитъ.

Когда техникъ создаетъ машину, телеграфный аппаратъ безъ проволокъ, живую фотографію или фонографъ, — онъ, вѣдь, тоже творитъ. Когда группа людей, преслѣдуя какую-либо опредѣленную цѣль, создаетъ планъ, выясняетъ пути и средства, а затѣмъ постепенно, шагъ за шагомъ, осуществляетъ намѣченное,—она, вѣдь, тоже проявляетъ творческую дѣятельность.

Когда ребенокъ изъ обломковъ дерева, изъ клочковъ бумаги или изъ песку создаетъ себѣ особый фантастическій міръ явленій, который для него имѣетъ всю прелесть міра реальнаго, не смѣйтесь надъ нимъ,—онъ творецъ-художникъ: безобразное подобіе человѣка, нарисованное на бумагѣ крошечными пальчиками, это—первый его эскизъ, разговоръ съ куклами—его первое драматическое произведеніе.

Когда первобытный человѣкъ вырѣзаетъ на рукояткѣ своего ножа изображенія рыбы, сѣвернаго оленя или мамонта, нѣтъ спора, это—зародышъ искусства, человѣкъ творитъ. Но когда тотъ же первобытный человѣкъ открываетъ рядъ полезностей и приспособляетъ ихъ къ своимъ потребностямъ, когда онъ впервые изъ глины приготовляетъ себѣ посуду, изобрѣтаетъ оружіе или сплетаетъ сѣти для рыбной ловли,—онъ, вѣдь, тоже творитъ.

Возьмемъ ли мы группу лицъ, планомѣрно создающихъ тотъ или другой строй въ учебномъ заведеніи; возьмемъ ли группу лицъ, создающихъ новое общество и развивающихъ его дѣятельность согласно намѣченной цѣли; возьмемъ ли, наконецъ, націю, въ теченіе вѣковъ создающую правильный государственный и общественный строй,—вездѣ въ этихъ случаяхъ мы встрѣчаемся съ несомнѣннымъ проявленіемъ дѣятельности творческой. И чѣмъ болѣе культурнымъ является общество, тѣмъ больший кругъ предметовъ носитъ на себѣ отпечатокъ его творческой дѣятельности.

На высшихъ ступеняхъ культуры намъ удается создать вокругъ себя атмосферу, весьма далекую отъ той, среди которой живетъ дикарь.

Всѣми этими могущественными орудіями современной культуры человѣкъ обязанъ своей творческой способности, направленной на приспособленіе окружающей природы къ потребностямъ человѣка.

Мы видимъ, что въ этомъ процессѣ приспособленія дѣйствуютъ два элемента: 1) природа, 2) геній человѣка. Природа даетъ тотъ матеріалъ, который подлежитъ видоизмѣненію; геній вноситъ творческій духъ, которому покоряется природа.

Эти два элемента соотвѣтствуютъ тѣмъ двумъ формамъ, въ которыхъ проявляется жизнь человѣчества въ исторіи. Съ одной стороны, исторія представляетъ процессъ, съ другой стороны—то̀, что̀ мы называемъ прогрессомъ.

Первое есть простое механическое понятіе, не квалифицированное: процессъ значитъ просто — движеніе, теченіе явленій. Съ этой точки зрѣнія, подобно тому, какъ въ мірѣ явленій физіологическихъ бываютъ процессы болѣзненные, такъ и въ исторіи процессъ можетъ быть разрушительнымъ, ведущимъ къ упадку и смерти того или другого общества. Наблюдая подобнаго рода явленія, историкъ въ правѣ сказать, что процессъ разрушенія идетъ правильно, согласно съ тѣми законами, которые управляютъ историческими явленіями. Совершенно такъ же и врачъ, наблюдая болѣзненный процессъ, разрушающій организмъ паціента, отмѣчаетъ, что болѣзнь протекаетъ правильно, согласно законамъ, которымъ подчинены явленія физіологическія, и, если логическимъ послѣдствіемъ этихъ законовъ является смерть, врачъ въ правѣ сказать, что смерть была естественною, необходимою. Въ такого рода процессахъ, какъ въ исторіи, такъ и въ медицинѣ, мы имѣемъ дѣло съ явленіями, подчиненными строго опредѣленному порядку, вытекающими изъ соотвѣтствующихъ причинъ. Это рядъ явленій естественныхъ, опредѣляемыхъ природою матеріи или духа; эти законы лежатъ внѣ нашей воли, внѣ нашего воздѣйствія.

Другое дѣло прогрессъ: этотъ терминъ представляетъ квалификацію движенія; здѣсь разумѣется движеніе къ лучшему, послѣдовательный успѣхъ общежитія. Этотъ успѣхъ, какъ фактъ, утверждается одними и отвергается другими.

Одинъ извѣстный историкъ говоритъ, что это не фактъ, а благопожеланіе. Можетъ быть, и правда, что, по мѣрѣ развитія человѣчества, людямъ становится лучше жить, но эта правда никогда не можетъ быть доказана, потому что нѣтъ научнаго орудія, которое бы могло ее доказать; нѣтъ историческаго термометра, которымъ бы точно былъ опредѣленъ градусъ температуры въ тотъ или другой моментъ историческаго развитія. Но можемъ ли мы остановиться на этомъ сомнѣніи? Тысячу разъ нѣтъ.

Знать, идетъ ли человѣчество впередъ, есть ли надежда на лучшее будущее; вѣрить въ эту возможность; работать, жить и бороться ради этой вѣры; дышать этой надеждой,—это такая глубокая, органическая потребность нашего духа, что мы не можемъ удовлетвориться сомнѣніемъ: человѣчество

всегда искало и всегда будетъ искать этой вѣры въ прогрессъ, такъ какъ безъ этой вѣры теряла бы смыслъ тяжелая работа созданія культуры, и творчеству пришлось бы исчезнуть.

Выдающіеся умы прошлаго столѣтія вѣрили въ прогрессъ. Въ текущемъ столѣтіи, вслѣдствіе большаго развитія точныхъ методовъ изслѣдованія, люди науки стали осторожнѣе въ своихъ выводахъ. Тѣмъ не менѣе, въ послѣднихъ работахъ по этому сложному и спорному вопросу *) мы встрѣчаемъ настроеніе, благопріятное для разрѣшенія вопроса въ положительномъ смыслѣ.

Согласно господствующимъ нынѣ по этому вопросу взглядамъ, прогрессъ въ исторіи сводится къ развитію двухъ элементовъ: 1) *общественной солидарности*, т. е. развитію согласной и дружной работы людей, направленной къ общимъ цѣлямъ, и 2) *сознанія* въ каждомъ отдѣльномъ человѣкѣ, ибо только при сознательномъ отношеніи къ окружающей дѣйствительности можно ставить себѣ цѣли и достигать ихъ.

Если мы признаемъ такое опредѣленіе прогресса вѣрнымъ, то мы должны будемъ согласиться, что наблюденіе надъ историческимъ *процессомъ* приводитъ насъ къ познанію явленій, строго подчиненныхъ законамъ естества, протекающихъ *внѣ нашей воли и нашего вмѣшательства*. Наоборотъ, наблюденія надъ историческимъ *прогрессомъ* знакомятъ насъ съ фактами, которые были *плодомъ сознательнаго воздѣйствія человѣка на окружающую среду*, такъ какъ стремленіе къ прогрессу, къ лучшему, предполагаетъ возможность ставить себѣ цѣли и намѣчать средства для ихъ осуществленія. Въ первомъ случаѣ, мы имѣемъ дѣло съ тѣмъ, *что есть*, т. е. съ *дѣйствительностью*; во второмъ—съ тѣмъ, *что должно быть*, т. е. съ *идеалами*. Явленія перваго порядка даны въ готовомъ видѣ и не могутъ быть видоизмѣнены,—они подлежатъ изученію *науки*; явленія второго порядка создаются творческой способностью человѣка и принадлежатъ къ сферѣ *искусства* въ широкомъ смыслѣ этого слова. Разъ будучи претворены въ дѣйствительность, идеалы уже перестаютъ быть таковыми для слѣдующихъ поколѣній,—они входятъ органически, какъ составная часть механическаго процесса жизни; на ихъ мѣсто возникаютъ новые идеалы, болѣе высокіе, болѣе утонченные и, въ свою очередь, превращаются въ дѣйствительность—силою творческихъ способностей человѣка. Такимъ образомъ, понемногу, творческій духъ человѣчества создаетъ надстройку надъ естественнымъ процессомъ жизни и, рядомъ съ послѣднимъ, создается второй—искусственный, который органически сливается съ первымъ. Итакъ, въ той жизни, которою мы живемъ, мы встрѣчаемся на каждомъ шагу съ двумя основными силами—*природою и геніемъ человѣка*.

При такомъ взглядѣ на дѣло, естественно возникаетъ вопросъ: да *развѣ творческій духъ человѣка не подчиненъ тѣмъ же незыблемымъ законамъ естества, какъ и все остальное въ мірѣ?* Развѣ эта творческая сила ничѣмъ не связана въ своемъ проявленіи? *Развѣ воля человѣка свободна?*

Я предвидѣлъ это затрудненіе. Я не намѣренъ здѣсь поднимать этотъ

*) Виноградовъ «О прогрессѣ»; Арнольди «Задачи пониманія исторіи».

спорный вопросъ, надъ разрѣшеніемъ котораго бьются сильные умы вотъ уже не одну сотню лѣтъ. Я ограничусь лишь утвержденіемъ, что этотъ вопросъ въ такой постановкѣ не имѣетъ рѣшительно никакого практическаго значенія. И въ самомъ дѣлѣ, не все ли равно: свободенъ или несвободенъ творческій геній человѣка,—важно то̀, что творчество можетъ проявлять себя, всегда проявляло и будетъ проявлять. Практическое значеніе имѣетъ лишь одинъ вопросъ: какъ велика та сфера дѣйствій, которая подлежитъ воздѣйствію творческихъ силъ? Но это не есть вопросъ о свободѣ воли,—это вопросъ о районѣ дѣйствій: поле дѣятельности можетъ быть шире или уже; силы природы могутъ въ значительной степени ограничивать нашу дѣятельность. Но, съ развитіемъ науки, изобрѣтательность человѣческаго генія находитъ себѣ все больше точекъ приложенія, и районъ воздѣйствія на окружающую насъ дѣйствительность становится все шире и шире. Наука съ каждымъ годомъ расширяетъ наши познанія о мірѣ дѣйствительномъ, а техника тотчасъ же, пользуясь новыми знаніями, одерживаетъ надъ природой все новыя и новыя побѣды. Творческій геній человѣка отвоевываетъ у моря и у пустынь новыя земли для обработки, улучшаетъ качество и производительность старой почвы, замѣняетъ мускульный трудъ человѣка механическими двигателями, сокращаетъ разстоянія и увеличиваетъ сумму благъ, которыми пользуется человѣчество.

Сравнивъ современное положеніе техники науки и искусства—съ тѣми жизненными условіями, при которыхъ они еще только зарождались; представивъ себѣ весь пройденный человѣчествомъ путь,—мы можемъ помириться съ мыслью объ ограниченности нашего воздѣйствія на природу и окружающую дѣйствительность. На отмежеванномъ намъ полѣ такъ много плодотворной работы, что ея хватитъ на всю жизнь человѣчества.

Однако, мнѣ справедливо могутъ возразить: все, что̀ вы говорите,—вѣрно, но, вѣдь, прогрессъ, на который вы указываете, касается только—внѣшней культуры, а гдѣ же внутренній прогрессъ? гдѣ развитіе правды и добра? На это я тоже отвѣчу вопросомъ: да развѣ не естественно было человѣку употребить свои творческія силы прежде всего на обезпеченіе своего существованія при помощи внѣшней культуры? Вѣдь и отдѣльному человѣку, прежде, чѣмъ онъ начнетъ проявлять свои нравственныя силы, надо вырости, окрѣпнуть, стать на ноги. Воспитать—значитъ несомнѣнно прежде всего питать. И развѣ не есть уже благо—тотъ простой фактъ, что онъ живетъ, то̀, что онъ способенъ примѣнять свои силы къ разнообразнымъ задачамъ человѣческаго прогресса.

Первые шаги ребенка и первые шаги человѣчества представляютъ аналогію. Человѣку прежде всего нужно было стать твердою ногою на той зыбкой почвѣ, которую представляла первобытная природа съ ея невзгодами и опасностями,—и человѣкъ это сдѣлалъ. Но онъ не забылъ и внутреннихъ своихъ потребностей,—онъ создалъ общественный и государственный порядокъ, выдвинулъ требованіе гуманности и братства, уничтожилъ рабство, установилъ правосудіе и распространилъ просвѣщеніе на всю массу культурнаго населенія. И вотъ, на этомъ широкомъ поприщѣ внутренней культуры, какъ одно изъ могучихъ средствъ воздѣйствія на нравственную природу

человѣка,—понемногу крѣпнетъ и растетъ тотъ элементъ дѣятельности человѣка, который мы называемъ искусствомъ въ тѣсномъ смыслѣ этого слова.

Что это за сила? въ чемъ ея обаяніе? Почему мы такъ дорожимъ искусствомъ, такъ преклоняемся передъ нимъ? почему называемъ его святымъ искусствомъ? Это потому, что оно отвѣчаетъ одной изъ самыхъ высокихъ потребностей человѣчества—потребности ясно сознавать тѣ идеалы, которыми опредѣляется внутреннее развитіе культурной жизни. Искусство—это свѣточъ, который показываетъ людямъ путь жизни.

Вспомните свои ощущенія, которыя въ васъ возникаютъ, когда вы останавливаетесь передъ продуктами художественнаго творчества. Когда вы въ Третьяковской галлереѣ останавливаетесь передъ картиной недавно умершаго художника Ярошенко: «Всюду жизнь», — вы чувствуете, что передъ вами произведеніе, проникнутое глубокимъ смысломъ. Ребенокъ, просовывая свою рученку сквозь рѣшетчатое окно арестантскаго вагона, сыплетъ крошки хлѣба голубямъ и радуется своей невинной затѣѣ, а, глядя на ребенка, теплое чувство озаряетъ лицо стараго каторжника,—можетъ быть, закоренѣлаго преступника. Художникъ, силою творческаго генія, передаетъ намъ то чувство, которымъ самъ онъ былъ охваченъ при видѣ этой сцены. Значитъ, этому каторжнику доступны человѣческія чувства, онъ умѣетъ любить, умѣетъ сорадоваться,—что, какъ извѣстно, гораздо труднѣе, чѣмъ сострадать. Можетъ быть, нѣсколько больше вниманія, нѣсколько больше участія и поддержки въ тѣ минуты, когда онъ еще не былъ преступникомъ,—и жизнь его могла бы протекать въ обстановкѣ мирнаго и честнаго труда! А этотъ милый ребенокъ,—мѣсто ли ему за этой рѣшеткой? Художникъ переворачиваетъ намъ душу, онъ передаетъ намъ чувства братства, состраданія, будитъ въ насъ лучшія стремленія, напоминаетъ намъ о нашихъ обязанностяхъ.

Возьмемъ еще примѣръ. Рѣдко намъ приходится слышать хорошую музыку, но когда это случается, то переживаемыя минуты не забываются въ теченіе всей жизни. Какая чарующая сила въ этихъ звукахъ! Художникъ-музыкантъ передаетъ въ нихъ стоны своей души, свои слезы, свой плачъ, и мы, слушая такую музыку, чувствуемъ, что въ насъ поднимается изъ глубины души все то, что мы выстрадали на своемъ вѣку; въ отвѣтъ на жалобную пѣснь артиста—мы отвѣчаемъ слезами. Не нервы здѣсь виноваты—здѣсь поднимается въ нашей душѣ все то высокое и доброе, о чемъ мы забыли въ сутолокѣ ежедневной жизни; поднимается сожалѣніе о безплодно протекающей жизни, объ ошибкахъ и злѣ, которое мы творимъ; вновь возрождается страстное стремленіе къ добру, просыпается желаніе работать и жить по правдѣ. Эти слезы очищаютъ насъ; заставляютъ насъ забыть объ обидахъ, простить, полюбить человѣка; мы уходимъ съ настроеніемъ болѣе благороднымъ, болѣе возвышеннымъ.

Вызвать въ себѣ разъ испытанное чувство, сумѣть изобразить его въ краскахъ, образахъ, звукахъ, и передать это чувство другимъ такъ, чтобъ оно стало ихъ достояніемъ,—вотъ что называется искусствомъ.

Искусство, слѣдовательно, есть такое же средство общенія между людьми, какъ и наука. Разница только въ томъ, что наука передаетъ мысли, а искусство—чувства, и притомъ такъ, что нѣтъ надобности въ доказательствахъ и спорахъ. Привилегія искусства, говоритъ Гюйо, состоитъ въ томъ, что оно ничего не доказываетъ и, однако, вводитъ въ наши умы нѣчто неопровержимое.

Разъ мы согласились, что однимъ изъ основныхъ элементовъ прогресса является развитіе солидарности и братства между людьми,—мы должны будемъ согласиться и съ тѣмъ, что искусство, какъ одно изъ орудій установленія общенія и солидарности между людьми, есть дѣйствительно дѣло высокое, важное, святое.

Гюйо справедливо говоритъ, что для того, чтобы создать общность дѣйствій, нужно прежде всего создать общность симпатій, а это—дѣло искусства. Искусство должно сдѣлать то̀, чтобы чувства братства и любви къ ближнимъ, доступныя теперь только лучшимъ людямъ общества, стали привычными чувствами, инстинктомъ всѣхъ людей *).

Итакъ, для науки нѣтъ разстояній, нѣтъ препятствій къ распространенію добытыхъ результатовъ отъ поколѣній, давно уже исчезнувшихъ,—къ поколѣніямъ, еще не появившимся на свѣтъ; какъ наука обнимаетъ собою все человѣчество во всемъ его объемѣ, такъ и искусство не только дѣлаетъ возможнымъ общеніе между представителями современнаго человѣчества, но даетъ намъ возможность испытывать чувства, которыя испытывали лучшіе люди въ прежнія времена. Такъ, накопляющійся опытъ знаній и чувствъ дѣлается достояніемъ всего человѣчества на всемъ протяженіи его исторіи.

И что̀ особенно дорого въ искусствѣ—это то̀, что усвоеніе продуктовъ художественнаго творчества доступно всякой національности; языкъ искусства—это языкъ международный, и, читая то̀ общее, что̀ хотѣлъ сказать художникъ всѣмъ,—люди, чуждые другъ другу по національности, привычкамъ и языку, впервые сознаютъ, что всѣ эти различія исчезаютъ передъ однимъ великимъ принципомъ всечеловѣческаго братства. Этотъ принципъ, однако, не долженъ обезличивать искусство, лишать его народнаго отпечатка: какъ отдѣльный индивидуумъ только тогда наилучшимъ образомъ исполняетъ свой долгъ по отношенію къ окружающему обществу, когда онъ самостоятеленъ, когда онъ имѣетъ опредѣленный, безъ помѣхи сложившійся и правильно развившійся, характеръ, такъ и народъ только тогда сослужитъ свою службу человѣчеству, когда во всей полнотѣ разовьетъ присущія ему силы и способности и когда его искусство будетъ самостоятельнымъ и народнымъ.

Тѣмъ не менѣе, смыслъ жизни индивидуума—не въ обособленіи, а въ общеніи; смыслъ жизни народной — не во враждѣ, а въ братствѣ. Этому принципу должно слѣдовать и національное искусство.

Строгановское Училище, вотъ уже почти $^3/_4$ вѣка, служитъ искусству; въ этомъ—его смыслъ, его задача. Оно выпустило изъ своихъ стѣнъ сотни

*) Л. Толстой «Что такое искусство?» стр. 272.

художниковъ, которые, преимущественно въ качествѣ преподавателей рисованія, во всѣхъ концахъ Россіи, несутъ нелегкую работу развитія, среди окружающаго общества и въ молодыхъ поколѣніяхъ,—изящнаго вкуса и творческихъ способностей. Но въ самое послѣднее время въ задачи, которыя ставитъ себѣ Строгановское Училище, привходитъ еще новое понятіе. По тѣмъ воззрѣніямъ, какія складываются у лицъ, организующихъ его въ настоящее время, это Училище призвано служить художественной промышленности. Иначе говоря, оно должно создать возможность и умѣніе воплощать продукты художественнаго творчества въ матеріалы, надъ которыми работаютъ механическіе процессы. Такъ, статуэтка, отмѣченная духомъ творческаго генія, должна превращаться, при содѣйствіи паровой машины и другихъ техническихъ приспособленій,—въ тысячи, въ десятки тысячъ копій, для распространенія ихъ въ массѣ населенія.

Какое значеніе можетъ имѣть подобнаго рода нововведеніе?

Гюйо говоритъ: «великое искусство—не то̀, которое запирается въ маленькій кружокъ посвященныхъ, людей одного ремесла или любителей, а то̀, которое оказываетъ свое дѣйствіе на цѣлое общество». И, дѣйствительно, великое искусство, какъ великая природа, должно быть доступно всѣмъ.

Шопенгауеръ *) справедливо замѣчаетъ, что способность познавать идеи, которыя воплощаетъ въ своихъ произведеніяхъ геній,—«должна быть, въ той или другой степени, достояніемъ всѣхъ людей,—иначе они не имѣли бы никакого сочувствія къ прекрасному и высокому, и даже слова эти не имѣли бы для нихъ смысла». И кто же усомнится въ способности массы воспринимать высокіе идеалы, одушевляющіе интеллигентное общество,—вѣдь на этой вѣрѣ зиждется въ настоящее время все зданіе европейской культуры.

Вотъ почему, какъ лучшей умственной пищей считаются для всякаго народа—лучшіе и наиболѣе зрѣлые плоды научной мысли, такъ и въ области искусства высокіе образцы литературнаго или художественнаго творчества справедливо признаются наиболѣе подходящимъ матеріаломъ для распространенія ихъ въ массѣ. А достигнуть того, чтобы предметы искусства стали удѣломъ возможно большей массы людей,—возможно только при помощи механическихъ процессовъ.

Но распространеніе въ массѣ продуктовъ художественнаго творчества въ самыхъ разнообразныхъ его видахъ и формахъ стоитъ въ тѣсной связи съ другой чертой, которую выдвигаетъ въ своемъ новомъ теченіи Строгановское Училище. Въ предстоящей организаціи дѣла предполагается обратить особенное вниманіе на развитіе самой способности творить и создавать.

Вотъ почему сами собой выдвигаются 2 элемента въ этой организаціи: расширеніе Художественно-промышленнаго Музея, какъ мѣста, гдѣ изучаются лучшіе образцы творчества, и подъемъ образовательнаго ценза, какъ лучшей гарантіи всесторонняго и высокаго развитія творческихъ способностей. Такое

---

*) «Міръ, какъ воля и представленіе», стр. 234.

расширенiе задачъ Училища вполнѣ соотвѣтствуетъ характеру переживаемаго момента.

Всюду кругомъ себя мы видимъ пробужденiе творческаго духа. Могучiй толчокъ, данный эпохою великихъ реформъ, сказывается—и въ широкомъ подъемѣ промышленнаго дѣла, и въ развитiи научнаго творчества.

Отмѣчая значенiе совершающихся въ настоящее время грандiозныхъ перестроекъ и преобразованiй въ нашемъ старѣйшемъ Университетѣ, проф. Умовъ справедливо говоритъ, что прошла пора, когда мы были довольны тѣмъ, что хорошо учились, заимствуя знанiя у европейцевъ,—настаетъ пора самимъ изучать, творить и создавать.

Народъ, который не сумѣетъ во-время перейти на этотъ путь творчества научнаго и художественнаго,—долженъ погибнуть и раньше времени уступить свое право на существованiе другимъ.

Опытъ западно-европейской культуры, гдѣ продукты художественнаго творчества давно сдѣлались предметомъ всеобщаго достоянiя, удѣломъ повседневной обиходной жизни,—показываетъ намъ, что, благодаря этому процессу, въ массѣ населенiя выросъ рядъ новыхъ потребностей, запасъ новыхъ идей и чувствъ, все болѣе и болѣе скрѣпляющихъ общественную солидарность. Новыя потребности вызываютъ на новую работу, обогащаютъ человѣка новой энергiей, наполняютъ его душу бодростью и чувствомъ жизнерадостности. Кто бывалъ за границей, тотъ знаетъ, какъ энергично тамъ работаютъ, но за то, какъ полно и наслаждаются—и природой, и цвѣтами, и изящными продуктами механическихъ процессовъ, и всѣми благами науки и искусства.

Надо думать, что, выдвигая эту новую особенность, Строгановское Училище выступаетъ на правильный путь демократизацiи искусства.

Движенiя, аналогичныя этому, мы видимъ и въ другихъ областяхъ человѣческой дѣятельности. Теперь считается общепризнаннымъ, что блага науки, просвѣщенiя и культуры должны стать достоянiемъ всей массы населенiя; если къ этому теченiю примкнетъ и искусство,—оно сослужитъ добрую службу народу. Все дѣло будетъ только въ томъ, насколько художественно и талантливо, насколько правдиво и вѣрно, будутъ воспроизводиться идеальныя чувства и творческiя стремленiя гг. художниковъ, а промышленность уже въ своихъ интересахъ позаботится о дешевизнѣ продуктовъ творчества и распространенiи ихъ въ массѣ населенiя.

Вотъ почему здѣсь умѣстно будетъ вспомнить слова Шиллера:

Тебѣ двѣ дороги открыты на свѣтѣ—
Одна къ идеалу, другая къ могилѣ;
Умѣй же свободно и въ пору на первую выйти,
Пока не принудила Парка идти по другой.

ТВОРЧЕСТВО ВЪ ЖИВОПИСИ,

статья Д. А. ПАХОМОВА.

Въ кругу разнообразныхъ свойствъ человѣческой натуры есть одно, заставляющее его стремиться воспроизводить въ реальныхъ формахъ получаемыя извнѣ впечатлѣнія. Послѣднія, воздѣйствуя на человѣка черезъ посредство чувствъ, настолько сильно поражаютъ его, что у него является желаніе не только и впредь удовлетворять ихъ, но и выискивать способы выраженія, чтобы подѣлиться полученнымъ—съ другими людьми. Способовъ этихъ очень много, и они подраздѣляются на большіе отдѣлы, называемые «искусствами».

Живопись имѣетъ въ своемъ распоряженіи массу всевозможныхъ пріемовъ передачи замѣчаемыхъ явленій. Всякій видимый фактъ можно передать съ разныхъ точекъ зрѣнія, подчеркивая то одну характерную сторону, то—другую: можно выразить явленіе только формой, если послѣдняя есть существенная часть его; можно выразить тонами, доводя форму до minimum'а, затѣмъ—равновѣсіемъ между первымъ и вторымъ и, наконецъ,—подчеркивая то субъективное чувство, которое создается въ художникѣ при наблюденіи натуры.

Способность передавать окружающія явленія, разрабатывая ихъ съ точки зрѣнія чувства,—и есть «художественное творчество».

Творческая способность присуща всѣмъ людямъ безъ исключенія, т. е. всякій способенъ представить себѣ извѣстное, внутреннее ощущеніе и передать его въ болѣе или менѣе ясной формѣ другому. Такой формой является слово. Въ области живописи, вслѣдствіе массы необходимыхъ условій, пере-

La force créatrice dans la peinture, par D. A. Pakhomoff.

дача эта становится болѣе трудной задачей и потому доступна небольшому сравнительно числу лицъ, специализировавшихся на этомъ поприщѣ.

Главная трудность здѣсь—обобщенiе. Чѣмъ талантливѣе художникъ, тѣмъ меньше онъ беретъ данныхъ, но зато эти данныя являются самыми характерными, а чѣмъ слабѣе творчество, тѣмъ менѣе оно способно выразить основной характеръ факта и потому замѣняетъ краткость рѣчи, если можно такъ сказать,—длиннымъ и подробнымъ повѣствованiемъ.

Потому-то характерный, сильный эскизъ всегда стоитъ выше самой законченной, но фотографированной картины. Творчество талантливаго художника работаетъ быстро; онъ вглядывается въ моментъ, и въ его головѣ быстро развивается основная идея. Глазъ замѣчаетъ самыя существенныя черты: форму и тона, присущiе только этому моменту; инстинктивно складывается гамма тоновъ, и образъ, еще не вылившiйся на полотно, но уже готовый, стоитъ передъ художникомъ. Онъ начинаетъ писать, но не пользуется всѣми видимыми деталями натуры, а пишетъ какъ бы съ того внутренняго образа, который имъ созданъ, и только провѣряетъ по натурѣ каждый свой штрихъ, каждый мазокъ. Анализируя свои ощущенiя, свое отношенiе къ видимому факту, свое внутреннее настроенiе, подъ влiянiемъ котораго ему бросились въ глаза и поразили именно такiя-то, а не иныя черты, художникъ создаетъ этюдъ, полный глубокаго чувства и способный передать зрителю ощущенiя автора.

Художникъ же, обладающiй въ небольшой мѣрѣ творческой способностью, не въ состоянiи подмѣтить самыя характерныя черты явленiя, не въ состоянiи создать внутренняго яснаго образа и потому предпочитаетъ передавать мотивъ такъ, какъ онъ ему кажется со всѣми главными и второстепенными подробностями, предоставляя зрителю самому выискивать въ этой суммѣ тоновъ и формъ тѣ, которыя наиболѣе удовлетворяютъ его.

Послѣднiй способъ живописи является наиболѣе распространеннымъ, потому что онъ доступенъ большему числу художниковъ. Обладая въ достаточной мѣрѣ развитымъ цвѣтоощущенiемъ, обладая рисункомъ и техническими прiемами, всякiй можетъ воспроизводить похожее на натуру, но въ подобныхъ произведенiяхъ никогда не будетъ «настроенiя», т. е. не будетъ передана та тонкая, едва уловимая связь между наблюдателемъ и явленiемъ, которая составляетъ характерную черту талантливыхъ созданiй. При такомъ способѣ передачи натуры не имѣется нужды въ такъ-называемомъ вдохновенiи, подъ которымъ мы подразумѣваемъ всю совокупность чувствъ, стремленiй и впечатлѣнiй художника въ перiодъ ихъ наисильнѣйшаго развитiя, а совершенно достаточно—внимательнаго отношенiя къ дѣлу, добросовѣстности, усидчивости и больше ничего.

Говоря о «вдохновенiи», конечно, не слѣдуетъ думать, что художникъ, какъ бы онъ ни былъ талантливъ, находится постоянно въ перiодѣ приподнятыхъ чувствъ. Далеко нѣтъ: и у художника съ сильнымъ творчествомъ бываютъ, и даже часто, моменты полнаго хладнокровiя, когда онъ въ своихъ работахъ тоже не вполнѣ передаетъ свое настроенiе, а предоставляетъ зрителю самому искать въ его произведенiяхъ, чего тому хочется,

и, наоборотъ, у художника болѣе слабаго бываютъ минуты полнаго прилива всѣхъ, хоть небольшихъ, творческихъ силъ, позволяющихъ и ему, отъ времени до времени, давать прекрасныя по чувству вещи.

Художественныя же тенденціи можно подраздѣлить на творческую и изобразительную. И первая, и вторая одинаково необходимы, а потому вполнѣ достойны вниманія какъ тѣ, которые отдаютъ дань первой, такъ и тѣ, которые преслѣдуютъ вторую. Конечно, здѣсь, какъ и во всемъ другомъ, лучше всего золотая середина, т. е. умѣнье художника передать предметъ достаточно наглядно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, внести въ работу свое настроеніе.

Когда создается картина, то сначала въ умѣ художника рождаются всевозможныя идеи, родственныя между собою; передъ умственнымъ взоромъ проходитъ цѣлая вереница этихъ идей во всевозможныхъ выраженіяхъ; творчество работаетъ лихорадочно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, разсудокъ выбираетъ между всѣми этими идеями—самую типичную. Какъ только выборъ сдѣланъ, тотчасъ творчество обращается къ выбранному и начинаетъ создавать отдѣльные, детальные образы, ищетъ наилучшей комбинаціи ихъ и подыскиваетъ наиудобнѣйшую форму, тонъ и настроеніе.

Когда разработанный такимъ образомъ мотивъ приметъ яркость и интенсивность реальнаго впечатлѣнія, тогда художникъ берется за часть изобразительную: во-первыхъ, старается передать созданные образы, что̀ еще относится къ области творческой, и, во-вторыхъ, пишетъ для картины этюды, изъ которыхъ творчество почти изгнано. Онъ пишетъ ихъ, стараясь передать всѣ черты, не выдѣляя рѣзко однѣ въ ущербъ другимъ. Когда матеріалъ такимъ образомъ приготовленъ, тогда выступаетъ снова творчество, и художникъ, перенося этюды на картину, вновь перерабатываетъ ихъ, сообразно съ основной идеей своего произведенія. То̀, что̀ онъ выражалъ въ этюдѣ безъ предвзятой мысли, берется имъ какъ матеріалъ, какъ канва, на которой творчество и создаетъ типы.

Типъ—это такое созданіе творчества, гдѣ соединяются черты многихъ, но родственныхъ между собою моментовъ. Чѣмъ сильнѣе воображеніе, чѣмъ обширнѣе творчество, тѣмъ ярче и выражаемые типы. Художники второй категоріи, лишенные творчества, никогда не будутъ способны къ созданію типовъ.

Многіе изъ подобныхъ художниковъ, для оправданія и утѣшенія самихъ себя, какъ обиженныхъ природою, пытаются создать даже принципы, на основаніи которыхъ они якобы работаютъ. Они творчество называютъ отсебятиной, отступленіемъ отъ натуры и проч. Свои картины они пишутъ въ видѣ полнаго повторенія этюдовъ, не отступая ни отъ малѣйшей детали. Ихъ картины поэтому очень правдивы, очень добросовѣстны, но, увы!—лишены типичности. Впрочемъ, эти художники большей частью берутся за изображеніе мотивовъ, заключающихъ типичность въ самихъ себѣ. Идеалъ ихъ—полное повтореніе видимаго явленія, безъ всякихъ обобщеній.

Разсказываютъ анекдотъ, какъ одинъ художникъ такого направленія объѣздилъ полъ-Россіи въ поискахъ нужнаго ему типа. Анекдотъ этотъ приводится обыкновенно въ видѣ похвалы настойчивости въ достиженіи

правды, но разсказчики не подумали, что они этимъ оказываютъ истинно медвѣжью услугу. Да и дѣйствительно, жалокъ художникъ, который неспособенъ представить себѣ нужный типъ, неспособенъ, при посредствѣ своего творчества, создать необходимую и наиболѣе отвѣчающую основной идеѣ форму изъ многочисленныхъ чертъ, наблюдаемыхъ имъ въ натурѣ. Такому художнику предоставлена только одна дорога—быть вѣчнымъ и холоднымъ иллюстраторомъ проходящихъ явленій, въ которыя онъ не можетъ внести ни своей личности, ни обобщенія. Онъ—рабъ протокольной правды, а не правды художественной, и поневолѣ принадлежитъ къ натуралистической школѣ. Даже обыкновенный реализмъ ему недоступенъ, потому что послѣдній требуетъ художественной правды не въ узкомъ, а въ самомъ широкомъ смыслѣ.

Творчество въ жанровыхъ, обыденныхъ сценахъ, nature morte и проч., если и отсутствуетъ, то это—сравнительно мало замѣтно; но въ картинахъ историческихъ, религіозныхъ, бытовыхъ и въ пейзажѣ оно не только необходимо, но представляетъ самую существенную ихъ черту. Никакимъ подборомъ наиболѣе подходящихъ натурщиковъ нельзя достигнуть передачи историческаго момента. Для главныхъ персонажей иногда годятся сохранившіеся портреты, но и въ нихъ творчество должно внести своеобразныя черты, отвѣчающія требованіямъ изображаемаго событія. О личностяхъ второстепенныхъ и объ обстановкѣ—и говорить нечего; всѣ данныя должны быть переработаны творчествомъ настолько, чтобы въ картинѣ чувствовалась дѣйствительная жизнь съ типичными представителями и аксессуарами эпохи. Нарядить старика въ боярскій костюмъ и поставить передъ нимъ братину—далеко не значитъ написать боярина, какъ это наивно воображаютъ иные художники, именующіе себя историческими. Нечего и говорить, какова роль творчества въ религіозной живописи, гдѣ рѣшительно никакіе натурщики не помогутъ.

Конечно, съ послѣднимъ всякій согласится, но не всѣ хотятъ признавать того же въ пейзажѣ. Пейзажъ классическій, условный, давно кончилъ свое существованіе,—на смѣну ему явился реальный, дошедшій вскорѣ до натурализма, и пониманіе его съ этой точки зрѣнія вѣлось настолько сильно, что нужно нѣкоторое усиліе, чтобы отказаться отъ такого взгляда, какъ отъ слишкомъ узкаго и не отвѣчающаго дѣйствительности.

Разсмотримъ сначала, можно ли пейзажный мотивъ передать, строго штудируя детали и не допуская себя увлечься обобщеніями? Разумѣется, нельзя. Пейзажъ представляетъ такую массу деталей въ отношеніи формы и колорита, что передать это разнообразіе—нѣтъ никакой возможности. Никакія кисти не могутъ передать отдѣльными мазками листья, которые глазъ въ натурѣ видитъ ясно, но которые въ этюдѣ, вслѣдствіе малаго масштаба, совершенно исчезаютъ. Кромѣ того, практика показала, что даже близкая передача всѣхъ крупныхъ частей не даетъ еще искомаго впечатлѣнія. Очевидно, необходимо одну часть выдѣлить, другую удалить; показать только нѣкоторыя детали, другія совсѣмъ опустить, т. е., строго говоря, дѣлать измѣненія въ видимомъ. Сдѣлать это безъ посредства творчества, т. е. способности обобщать частности для полученія цѣлаго,—невозможно,

а потому, каковъ бы пейзажъ ни былъ, въ него вносится большая доля творчества.

Кромѣ пейзажа натуралистическаго, есть просто реальный пейзажъ, который преслѣдуетъ не протокольную правду, а истину. Это, такъ сказать, пейзажъ-типъ, соединяющій характерныя черты данной мѣстности, и, наконецъ, есть пейзажъ идеальный, весь созданный творчествомъ,—это пейзажъ съ настроеніемъ, гдѣ, для передачи послѣдняго, суммированы черты всевозможныхъ мотивовъ и впечатлѣнія массы родственныхъ характерныхъ освѣщеній.

Творчество получаетъ постоянную пищу при посредствѣ органовъ чувствъ и разрабатываетъ свои образы сообразно съ настроеніемъ художника. Веселое, жизнерадостное настроеніе создаетъ живые, увлекательные образы; грустное—поэтическіе, мечтательные; озлобленное—мрачные, подавляющіе ужасомъ.

Но очень часто бываетъ, что творчество начинаетъ создавать образы, совершенно противоположные настроенію, и иногда встрѣчаются художники, которые постоянно пишутъ не подъ непосредственнымъ вліяніемъ внѣшнихъ воздѣйствій, а подъ впечатлѣніемъ контрастовъ, возникающихъ въ ихъ умѣ. Довольно часто встрѣчаются мрачные по характеру, несообщительные, угрюмые, смотрящіе озлобленно на все художники, которые, вмѣстѣ съ тѣмъ, пишутъ вещи, полныя веселья, жизнерадостнаго чувства, любви къ окружающему и проч., и, наоборотъ, съ виду беззаботный, веселый и жизнерадостный художникъ часто въ своихъ произведеніяхъ выражаетъ такую сердечную тоску, передаетъ такіе образы отчаянья и горя, такіе безотрадные порывы наболѣвшей души, что у зрителя невольно сжимается сердце.

И то, и другое, обусловливается контрастомъ. Человѣкъ, лишенный въ дѣтствѣ ласки и любви,—дичаетъ, дѣлается угрюмымъ, сторонится отъ окружающихъ, не повѣряя никому своихъ мыслей и чувствъ, боясь со стороны людей—насмѣшки. Съ виду онъ озлобленъ на всѣхъ и на вся, въ словахъ его не слышится ни теплаго участья, ни волненья при видѣ чужого горя или радости, но въ глубинѣ души онъ, какъ сокровище, хранитъ громадный запасъ нѣжности, любви, радости и веселья. И онъ, за неимѣніемъ людей, передъ которыми могъ бы высказаться, выливаетъ завѣтныя идеи въ своихъ картинахъ. Его творчество постоянно стремится къ образамъ той области жизни, въ которой ему, по сложившимся обстоятельствамъ, пришлось быть зрителемъ, а не участникомъ.

Однако, контрасты подчасъ сильнѣе дѣйствуютъ, чѣмъ реальныя воздѣйствія. Испытывая непосредственное вліяніе какого нибудь явленія, мы не всегда въ состояніи обобщить его, потому что детали иногда отвлекаютъ насъ такъ сильно, что мы не можемъ уловить характеръ общаго.

Если мы находимся, напримѣръ, въ грустномъ настроеніи, если насъ окружаютъ печальныя жизненныя явленія и безотрадные факты, если наша собственная жизнь полна мелкихъ оскорбленій и огорченій, то тѣмъ ярче наше творчество создаетъ противоположные образы, которые являются въ

этомъ случаѣ въ наисильнѣйшемъ развитіи, со всѣми типичными чертами: мы, наблюдая въ жизни фактъ, создаемъ воображеніемъ типичный идеальный образъ, но—противоположный ему.

Есть художники, постоянно заимствующіе матеріалъ для своего творчества изъ этой области сопоставленія реальныхъ воздѣйствій и воображаемыхъ противоположныхъ идеаловъ; но подобнаго характера творчества не лишены и всѣ остальные художники: всякому свойственно въ каждомъ вопросѣ видѣть доказательства з а и п р о т и в ъ, впередъ же рѣшить, какая часть подѣйствуетъ сильнѣе,—нельзя.

Въ области человѣческой жизни, при видѣ проявленій тѣхъ или другихъ сторонъ ея, чаще все-таки преобладаетъ непосредственное воздѣйствіе: сущность явленій такъ захватываетъ насъ, что мы, какъ бы загипнотизированные, не въ состояніи иногда представить себѣ другихъ противоположныхъ фактовъ, а потому въ жанрѣ чаще всего мы встрѣчаемся съ выраженіемъ непосредственныхъ впечатлѣній.

Другую картину представляетъ пейзажъ, потому что въ немъ наши, такъ называемыя человѣческія, чувства почти не затрогиваются, а затрогиваются лишь чувства эстетическія. Поэтому моментъ, наблюдаемый нами, не гипнотизируетъ, какъ въ первомъ случаѣ, а даетъ намъ возможность, какъ понять реальное впечатлѣніе, такъ и представить ту же идею въ положеніи противоположномъ.

Въ глухую замирающую осень, когда послѣдніе листья съ какимъ-то отчаяніемъ падаютъ на сырую землю и темный лѣсъ шуршитъ полуоголенными вѣтвями, когда низко надъ землей тянутся хмурыя тучи, разражаясь порою тоскливымъ осеннимъ дождемъ, а вдаль уносится послѣдняя стая журавлей съ ихъ ноющимъ крикомъ,—тогда, подъ впечатлѣніемъ умирающей природы, наше воображеніе начинаетъ создавать блестящіе образы весны въ ея полномъ разцвѣтѣ; отдѣльныя черты и впечатлѣнія, когда-то испытанныя, обобщаются и выливаются въ одну сильную, характерную картину.

Авторъ романа «Трильби», дю-Морье, замѣтилъ эту черту, но, не придавая ей значенія, показалъ съ юмористической точки зрѣнія, заставляя одного изъ своихъ героевъ писать въ Парижѣ—испанскія сцены, а въ Испаніи—парижскія; когда же онъ пытался дѣлать иначе, то у него ничего не выходило. Авторъ, выводя такого героя, дѣйствовалъ, очевидно, безъ задней мысли, просто констатируя свое наблюденіе, но тѣмъ не менѣе—сказалъ истину. Вполнѣ понятно, что художникъ иногда не въ состояніи обобщить мелкія черты, захватывающія его бурнымъ, постоянно измѣняющимся потокомъ, и его творчество обращается на мотивы, воздѣйствовавшіе на него черезъ призму времени и воспоминаній. Здѣсь онъ свободно можетъ разобраться, потому что детали не мѣшаютъ, и онъ можетъ создать вполнѣ типичные образы.

Говоря о творчествѣ, необходимо еще замѣтить, что въ нѣкоторыхъ случаяхъ его особенности можно раздѣлить на два отдѣла: на творчество, находящееся подъ контролемъ критики, и творчество инстинктивное.

Первое имѣетъ мѣсто во время работы въ мастерской или на натурѣ.

Вглядываясь въ явленіе, мы обобщаемъ его, но дѣлаемъ это, сообразуясь съ логикой, потому что должны сознательно выбрать то̀, что̀ нужно передать въ данномъ моментѣ, а что̀—опустить. Дѣятельность разума и чувства идутъ здѣсь рука объ руку, взаимно поддерживая другъ друга. Первый оцѣниваетъ фактъ съ научной точки зрѣнія, указывая на методы наблюденія, подсказываетъ анатомическія и перспективныя особенности, техническіе пріемы, безъ которыхъ нарушится точность и наглядность содержанія, а творчество на этихъ данныхъ и въ границахъ ихъ—создаетъ художественный образъ.

Второе, т. е. инстинктивное, творчество наполняетъ всю жизнь художника и работаетъ постоянно. Дѣятельность его совершенно свободна отъ какихъ бы то ни было строгихъ и опредѣленныхъ границъ. Образы, создаваемые имъ, лишенные подчасъ совершенно реальной сущности, возникаютъ туманными впечатлѣніями и являются какъ бы отголосками когда-то испытанныхъ воздѣйствій.

Такіе безформенные и безкрасочные образы составляютъ музыку живописи, т. е. чистое чувство, еще не оформленное и не воплощенное даже въ воображеніи. Періодъ сильнѣйшей дѣятельности такого творчества бываетъ обыкновенно передъ тѣмъ, какъ художникъ задумываетъ картину: неясныя впечатлѣнія слѣдуютъ одни за другими, не успѣвая задерживаться настолько, чтобы оформиться. Этотъ лихорадочный періодъ, обыкновенно формулируемый художникомъ словами: «хочется работать»,—есть желаніе что-то работать, что-то передать, во что-то облечь несознаваемыя чувства, но объектъ для этой цѣли еще не найденъ.

Постоянное стремленіе передавать свои ощущенія и отдавать себѣ отчетъ въ получаемыхъ впечатлѣніяхъ, мало по малу, создаетъ въ душѣ художника особенное свойство, присущее только ему и отсутствующее у обыкновенныхъ людей,—образное мышленіе. Каждое явленіе, фактъ, мысль, слово и проч. возбуждаютъ въ воображеніи художника цѣлый рядъ образовъ, ясныхъ или неясныхъ, реальныхъ или отвлеченныхъ, но, чаще всего, облеченныхъ въ красочную форму.

Такъ какъ способомъ выраженія внутреннихъ стремленій являются дѣйствія внѣшнія, а внѣшнія впечатлѣнія даютъ пищу—субъективнымъ, то художникъ обращаетъ свое главное вниманіе на внѣшность предмета и его характерныя черты, при помощи которыхъ можно передать испытываемое воздѣйствіе. Поэтому всякая идея интересуетъ его лишь по столько, по сколько она своими внѣшними выраженіями можетъ дѣйствовать на чувство: представленіе о ней складывается въ воображеніи художника не на основаніи абсолютной сущности, а на основаніи внѣшности, въ формѣ извѣстныхъ пятенъ.

Напримѣръ, при словѣ «человѣкъ»—у художника создается не столько понятіе о духовной единицѣ, обладающей нѣкоторыми индивидуальными свойствами, сколько представленія объ извѣстной формѣ съ анатомическими свойствами, о свѣтовомъ пятнѣ, которыя, при всевозможныхъ измѣненіяхъ, даютъ массу разныхъ впечатлѣній; ему является цѣлый рядъ комбинацій, отношеній и проч. Представленія о человѣкѣ, какъ о самостоятельной ду-

ховной единицѣ, не возникаютъ у художника, потому что онъ знаетъ, что внутреннія движенія души найдутъ свои выраженія во внѣшнихъ формахъ,— слѣдовательно, ему надо знать именно эту послѣднюю, такъ какъ лишь она представляетъ данныя для художника, желающаго передать свое впечатлѣніе.

Такимъ образомъ, художникъ постоянно мыслитъ образами. Даже думая о такихъ отвлеченныхъ понятіяхъ, какъ—добро, зло, добродѣтель, истина и проч., онъ не пытается проникать въ дѣйствительную, философскую сущность, а создаетъ образы, комбинаціи которыхъ показываютъ проявленіе такихъ понятій на реальной почвѣ.

Я не хочу этимъ сказать, что художнику не понятны подобныя отвлеченныя идеи,—нѣтъ: онъ ихъ можетъ познавать, какъ и всякій, но онъ иначе о нихъ мыслитъ, когда встрѣчается съ ними,—не какъ человѣкъ, а какъ художникъ, а такъ какъ ему рѣже приходится являться въ роли перваго, чѣмъ второго, то я и говорю объ образномъ мышленіи, умалчивая объ обще-человѣческомъ, такъ какъ оно само собою подразумѣвается.

Часто приходится слышать странное мнѣніе, будто бы творчество несовмѣстимо съ наукой и будто бы оба они мѣшаютъ другъ другу, т. е. наука задерживаетъ порывы творческой фантазіи, а творчество въ свою очередь вноситъ въ науку элементъ неточности, нетерпимый въ послѣдней.

Мнѣніе это—болѣе чѣмъ странное: вѣдь во взаимной поддержкѣ или, если хотите, задержаніи и контролѣ—и заключается больше шансовъ къ достиженію истины. Научные доводы даютъ творчеству только характеръ достовѣрности, не дозволяя искажать сущность фактовъ, и, въ свою очередь, творчество даетъ наукѣ болѣе широкій взглядъ и не позволяетъ останавливаться только на тѣхъ знаніяхъ, которыя ею пріобрѣтены. Творчество оживляетъ научный умъ, заставляя его не ограничиваться найденнымъ, а вѣчно стремиться дальше и дальше; оно создаетъ гипотезы, заставляетъ науку обращаться къ обобщеніямъ, а послѣдняя, подъ давленіемъ творческихъ импульсовъ, создаетъ новыя и новыя предположенія, подчасъ очень гадательныя, но со временемъ пріобрѣтающія много шансовъ на познаніе истины.

Большинство величайшихъ открытій, чтобы не сказать всѣхъ, обязано именно творчеству: геніальные умы, не стѣсняясь узкими рамками такъназываемыхъ точныхъ знаній и вступая на путь фантазіи и предположеній, открывали міровые законы. Творчество и наука такъ близко соприкасаются другъ съ другомъ, что отдѣлить ихъ другъ отъ друга нѣтъ возможности. И первое, и вторая, удовлетворяютъ дѣйствительныя насущныя потребности человѣка, и стремленіе къ развитію ихъ является необходимостью психической стороны его. Что творчество является однимъ изъ могучихъ факторовъ прогресса, можно видѣть ужъ изъ того, что наука, въ современномъ значеніи этого слова, явилась сравнительно недавно и родилась исключительно на почвѣ творчества.

Въ тѣ далекія времена, когда человѣчество едва начинало сознательную жизнь,—не было науки, да и быть не могло: существовали лишь отрывоч-

ныя примѣты и соображенія въ границахъ самыхъ узкихъ житейскихъ потребностей, но стремленіе къ познанію было, и оно удовлетворялось творчествомъ. Условія жизни, климатическія и иныя особенности мѣста создали фантастическій взглядъ на окружающія явленія, создали первую религію, которая въ тѣ времена была искусствомъ и наукой одновременно и удовлетворяла неприхотливымъ требованіямъ первобытнаго человѣчества.

Но время шло, творчество работало, не переставая, облекало свои идеи и представленія въ болѣе и болѣе художественную форму, а въ то же время, умъ человѣческій началъ отдѣлять понемногу факты реальные отъ воображаемыхъ. Такимъ образомъ наука выдѣлилась изъ чистаго творчества и стала представлять нѣчто цѣлое, нѣкоторую сумму знаній. Но, очевидно, эти знанія не выдерживали самой снисходительной критики и представляли лишь сводъ такихъ произведеній творчества, который могъ только пригодиться въ житейскомъ обиходѣ. Долгое время наука стояла на такой почвѣ, и лишь накопляла большее и большее количество наблюденій. Въ сравнительно недавнее время она стала на вполнѣ реальную почву, многіе выводы ея приняли характеръ несомнѣнной достовѣрности, и она, повидимому, совершенно освободилась отъ вліянія творчества. Но большая ошибка считать эту кажущуюся обособленность за дѣйствительную.

Безъ творчества не можетъ быть науки и безъ науки—творчества, а слѣдовательно и искусства въ томъ развитіи, въ какомъ оно находится въ настоящее время. Разумъ долженъ контролировать порывы и выраженія чувствъ и подсказывать реальныя формы для передачи ихъ; долженъ указывать направленіе творчества, которое, въ противномъ случаѣ, можетъ дойти до невозможнаго и начнетъ творить, вмѣсто произведеній искусства, безпорядочный бредъ.

Въ заключеніе надо прибавить, что творческую способность пріобрѣсти нельзя, но можно ее развивать до безконечности, если задатки вложены въ организмъ, и, наоборотъ, можно совершенно убить эти задатки, если относиться къ нимъ равнодушно. Послѣднее встрѣчается въ жизни очень часто: большинство людей обладаетъ творческой способностью, но въ очень незамѣтной формѣ, и творчество тлѣетъ въ душѣ—крохотною свѣтлой точкой, которая легко можетъ быть потушена воспитаніемъ, условіями жизни или собственнымъ равнодушіемъ.

Иной всю жизнь проживетъ безъ этого свѣта и даже не замѣчаетъ его въ другихъ, и становится жаль такого человѣка, потому что творчество даетъ намъ минуты самаго высокаго наслажденія, возможность унестись въ фантастическій міръ грезъ и видѣній и забыть на время плачъ, стонъ и скрежетъ зубовный, наполняющіе нашу бѣдную землю, и открываетъ намъ широкіе горизонты, давая возможность уразумѣть, если не истину, то хоть похожій призракъ ея.

С.-Петербургъ 1898 г.



Эдельфельтъ.
Иллюстрація къ поэмѣ «Kung Fjalar», Рунеберга.

EDELFELT.
Scène du poème «Kung Fjalar», de Runeberg.

ПУШКИНСКІЯ ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Замѣтка Н. К.

Если недавній Пушкинскій юбилей былъ отпразднованъ повсемѣстно разными торжественными собраніями, спектаклями, новыми изданіями сочиненій великаго поэта, то чисто художественными предпріятіями по тому же поводу мы не можемъ похвастаться.

Въ іюльскомъ № нашего журнала было помѣщено письмо г. Николаева, сѣтовавшаго на легкое отношеніе гг. художниковъ къ задачѣ иллюстрированія произведеній Пушкина—на полное несоотвѣтствіе формы этихъ иллюстрацій съ содержаніемъ. Упреки г. Николаева были справедливы, но удивлять не должны были никого, потому что онъ имѣлъ въ виду изданіе «Нивы», за особою художественностью по большей части не гоняющейся. Конечно, для редактора «Нивы» это позорно, больше чѣмъ для многихъ другихъ,—такъ же позорно, какъ злоупотреблять довѣріемъ публики, воспроизводя приторныя картинки способомъ нехудожественной, вылизанной гравюры.

Дешевизною, но не художествомъ, отличается и выпущенное г. Павленковымъ «иллюстрированное» изданіе собранія сочиненій Пушкина, гдѣ, по части иллюстрацій, лишь одно имя В. М. Васнецова можетъ привлечь вниманіе покупателя; остальное не идетъ дальше заурядности. Выдѣляются среди всѣхъ лубковъ трактовкою сюжетовъ или внѣшностью исполненія, нѣкоторыя изъ отдѣльно-изданныхъ твореній нашего поэта. Лучшими, въ смыслѣ внѣшности, являются отпечатанныя у А. И. Мамонтова въ Москвѣ съ рисунками С. В. Малютина—«Русланъ и Людмила» и «Сказка о царѣ Салтанѣ». «Русланъ и Людмила»—большое, роскошное изданіе, сказка же о царѣ Салтанѣ—общедоступное. Такія изданія дѣлаютъ честь издателю: въ нихъ нѣтъ угодливости требованіямъ толпы. При имени Малютина мнѣ вспомнились его декоративныя работы на представленіяхъ Московской частной оперы и прекрасная, хотя и эскизная, картина «Татарская орда», бывшая минувшею зимою на международной выставкѣ въ Соляномъ городкѣ; я надѣялся, что г. Малютинъ дастъ что-нибудь оригинальное—такъ и вышло. Особенно хороши иллюстраціи къ «Сказкѣ о царѣ Салтанѣ»: авторъ, видимо, проникся духомъ народнаго эпоса, такъ превосходно переданнымъ у Пушкина. Наивный, полный юмора, стиль удачно влитъ здѣсь въ художественную форму. Сочетаніе красокъ на рисункахъ взято очень пріятное. Большое изданіе «Руслана и Людмилы» во многомъ уступаетъ сказкѣ. Прежде всего ошибочно уже то̀, что оба произведенія иллюстрированы въ одномъ и томъ же стилѣ, а стиль и духъ Руслана—совсѣмъ иные, нежели сказки о царѣ Салтанѣ. Истинный иллюстраторъ долженъ всегда проникаться стилемъ автора, и никакъ не навязывать иллюстрируемому произведенію свой

Le poète Pouschkine illustré. Note de N. K.

собственный стиль, самъ по себѣ, быть можетъ, и прекрасный. Безъ этого требованія, иллюстраторскій трудъ—весьма незначителенъ. Кромѣ того, нѣкоторыя изъ иллюстрацій къ Руслану какъ-то громоздки, какъ-то выдуманны, сочиненны (напр.: Черноморъ, уносящій Людмилу, стр. 16, или Русланъ передъ головою, стр. 37)—это жалко. Сравнительно съ форматомъ и средствами царя Салтана, талантливому Малютину, казалось бы, можно было въ Русланѣ развернуться несравненно шире: такія крупныя, глубоко задуманныя изданія нужны и могутъ разсчитывать на поддержку интеллигентной публики. Если «Нива», гдѣ собственно художественнаго не болѣе 10%, пользуется столь обширными симпатіями, то изданія, украшенныя съ несравненно большимъ вкусомъ, должны быть несравненно любезнѣе для публики.

Изъ петербургскихъ Пушкинскихъ изданій одно изъ самыхъ художественныхъ—это «Сказка о рыбакѣ и рыбкѣ» съ рисунками А. Ѳ. Аѳанасьева, напечатанными у Р. Р. Голике, издававшаго его же прекрасные рисунки къ «Коньку-Горбунку» Ершова. Но иллюстраціи г. Малютина къ сказкѣ о Царѣ Салтанѣ безъ сомнѣнія привлекательнѣе.

О нѣкоторыхъ другихъ изданіяхъ, какъ: «Бахчисарайскій фонтанъ» съ иллюстраціями г. Суреньянца, въ прекрасныхъ фототипіяхъ Шерера и Набгольца,—не приходится особенно распространиться, такъ какъ тамъ внѣшность исполненія преобладаетъ надъ художественностью задачъ.

Тоже можно замѣтить и относительно петербургскаго альбома «Памяти Пушкина» съ стихами доморощеннаго поэта Божерянова и рисунками г. Ткаченко.

Изъ прочихъ всяческихъ изданій выдаются еще альбомы Пушкинскихъ выставокъ—Петербургской и Московской, но они чисто «академическаго» характера, очень тщательно изданные г. Финнеромъ.

Но одно его изданіе «Пушкинскій уголокъ» съ рисунками академика живописи В. М. Максимова мало удовлетворительно по качеству самихъ иллюстрацій. Большинство ихъ фигурируетъ и на почтовой бумагѣ, изданной тоже въ Москвѣ, однако и бумага эта вовсе не интересна, а еще хуже ея—почтовая бумага съ иллюстраціями г. Чичагова. Среди массы появившихся съ весны бланковъ для открытыхъ писемъ, серія, изданная Краснымъ Крестомъ, много выигрываетъ, благодаря присутствію въ ней прекраснаго рисунка В. М. Васнецова «Три пряхи».

Изданія Пушкинскихъ афишъ съ рисунками г-жи Самокишъ-Судковской для спектакля въ Таврическомъ Дворцѣ невольно вызываютъ воспоминаніе объ изящныхъ заграничныхъ плакатахъ; но отчего и у насъ не можетъ быть чего-либо національнаго, не уступающаго, однако, въ художественности исполненія—иностранному?





Художественная Хроника.

ЛОНДОНСКІЯ ВЫСТАВКИ 1899 г.

Популярнѣйшія выставки этого года, именно—Академическая и Новой Галлереи, что касалось живописи,—очень замѣтно обманули ожиданія. Академія страдаетъ отъ потери такихъ людей, какъ Лейтонъ и Миллэсъ, тогда какъ отсутствіе Бёрнъ-Джонса даетъ себя знать въ Новой Галлереѣ. Къ несчастью для благосостоянія Академіи, въ художественномъ смыслѣ, новый президентъ ея, сэръ Е. Т. Пойнтеръ, рѣшилъ не поощрять работъ молодыхъ художниковъ, подпавшихъ подъ вліяніе французской школы. Такое партійное отношеніе президента крайне печально потому, что столь многія изъ нашихъ сильныхъ и многообѣщающихъ произведеній обязаны именно французскому искусству и французской манерѣ. Нѣкоторые художники, какъ, напр.: Уотерхузъ, Г. М. Сванъ, Франкъ Бикси и Станхопъ Форбесъ, отсутствуютъ по разнымъ причинамъ въ этомъ году, и мы не можемъ не замѣтить отсутствія ихъ холстовъ, такъ какъ они всегда умѣютъ дать нѣчто, интересное для публики. Къ счастью для стѣнъ Академіи, Сержантъ еще прислалъ четыре портрета—они ярко выдѣляются среди ужасающей массы посредственностей. Каждый портретъ служитъ образцомъ того, какой эффектъ можетъ дать острая наблюдательность, въ соединеніи съ техническимъ умѣньемъ и естественнымъ чувствомъ красокъ. Единственная картина новаго президента—весьма слабый портретъ почтенной Віолетъ Монктонъ. Онъ написанъ въ такъ сказать «формальномъ» стилѣ и изображаетъ эту лэди сидящей на мраморной скамьѣ въ атласномъ, точно жемчугъ, платьѣ, на фонѣ изъ листьевъ. Какъ все это—и жестко, и несимпатично, самый тонъ тѣла холоденъ. Совершенно отличенъ по стилю портретъ графа Крауфорда, раб. Орчардсона, гдѣ расположеніе красокъ представляетъ само по себѣ элементъ интереса. Деревенскія идилліи Клаузена, Латанга и Эдварда Стота—вполнѣ характерныя произведенія для ихъ собственныхъ воззрѣній на сельскую жизнь. «Купанье» Тюка—отличный образчикъ его любимаго сюжета: нагія юныя фигуры при солнечномъ освѣщеніи. Молодой человѣкъ, спиною къ зрителю, готовъ броситься въ воду съ утеса, а три его товарища смотрятъ на него изъ лодки: эффектъ сильнаго солнечнаго освѣщенія на голомъ тѣлѣ и на водѣ—необыкновенно прекрасенъ. Баямъ Шау, одинъ изъ «молодыхъ», отъ котораго ожидаютъ крупныхъ вещей, выставилъ нѣчто, необъяснимо эксцентричное, назвавъ его: «Любовь-завоеватель». «Любовь», верхомъ на черномъ конѣ, обозрѣваетъ

Les expositions de Londres en 1899, par N. Peacock.

свои жертвы—фигуры въ стилѣ ранняго флорентійскаго искусства, которыя наполняютъ весь холстъ. Среди этой толпы вы узнаете: Данте, Микель-Анджело, Шекспира, Бетховена, Марію Стюартъ и Генриха VIII. Краски жестки и вся вещь, несмотря на все искусство,—ясно нехудожественна. Прелестенъ «Садъ миледи» неизвѣстнаго художника Юнгъ-Гöнтера. Онъ изображаетъ старинный садъ съ его коротко подстриженными деревьями и прибранными грядками, лэди въ средневѣковомъ платьѣ идетъ черезъ поляну, въ сопровожденіи павлиновъ. Окраска сцены вообще скорѣе холодная,—словно, чтобы придать больше цѣнности павлинамъ и богатому костюму фигуры. Это одно изъ самыхъ настоящихъ декоративныхъ произведеній Академіи. Самый важный вкладъ Альмы Тадемы—это одна изъ его большихъ серій съ изображеніями архитектуры и жизни Рима. Онъ представилъ намъ внутренность большой залы Термовъ Антониновыхъ. Это показываетъ изученіе архитектуры—мраморъ написанъ съ удивительной правдивостью, но картина вообще холодна и условна. Внушителенъ по спокойствію «Монастырскій прудъ» Альфреда Иста—прелестный пейзажъ въ любимой, столь хорошо извѣстной манерѣ художника; до крайности же смѣлый эскизъ Фрица Таулоу «Дымъ»—заслуживаетъ болѣе, нежели мимолетнаго взгляда.

Г. Ф. Уатсъ прислалъ въ Новую Галлерею правоучительную проповѣдь противъ уничтоженія птицъ для дамскихъ нарядовъ. Она, конечно, очаровательнѣе многихъ изъ его прежнихъ проповѣдническихъ опытовъ въ живописи, но мы жалѣемъ, что этотъ крупный художникъ посвящаетъ цѣликомъ свой талантъ такого рода произведеніямъ.

Самый лучшій портретъ въ названной Галлереѣ—несомнѣнно полковника Яна Гамильтона, раб. Саржента, гдѣ мундиръ и плащъ написаны съ удивительнымъ живописнымъ эффектомъ. Привлекательность необыкновенной картины Гольмана Гöнта «Чудесное нисхожденіе священнаго огня въ храмѣ Св. Гроба»—трудно понять. Исполненіе внутренности храма, переполненнаго фигурами,—жестко и грубо; народъ на трибунахъ въ фонѣ представляется точно уменьшенными по масштабу первопланными фигурами, а тѣ, что̀ на первомъ планѣ,—окоченѣли и неестественны въ ихъ движеніяхъ и позахъ. Все вмѣстѣ—жалкій примѣръ того, чего долженъ избѣгать художникъ. Дивно свѣжъ и вѣренъ по краскамъ и ощущенію «Дордрехтъ» Мофа П. Линднера: игра свѣта на водѣ и на парусахъ лодокъ передана неподражаемо.

Въ отдѣлѣ скульптуры ничего, дѣйствительно интереснаго, нельзя тутъ отмѣтить, но два небольшихъ эмалевыхъ панно̀, раб. Л. Солона, въ Королевской Академіи заслуживаютъ передъ другими особаго упоминанія,—такъ они въ общемъ восхитительны, и по рисунку, и по краскамъ, и по работѣ.

Въ итогѣ, самая интересная выставка въ сезонѣ — «Международная». Хотя, быть можетъ, она не была такъ хороша, какъ видѣнныя въ прошлые годы, но она была неизмѣримо выше прочихъ. Здѣсь затрудненіе—въ томъ, что̀ именно выбрать среди стольких хорошихъ произведеній, на другихъ же выставкахъ затрудненіе состоитъ—въ отысканіи чего-либо интереснаго. Собраніе Уистлера, быть можетъ, нѣсколько разочаровываетъ. Мы привыкли у него къ самымъ лучшимъ произведеніямъ и всегда ожидаемъ

этого. Въ его картинѣ съ изображенiемъ «Маленькой лавочки въ Челзи» ночное въ коричневыхъ и золотистыхъ тонахъ—особенно изящно по живописи, а его серiя изъ пятнадцати гравюръ отличается—простотой и нѣжностью исполненiя. Глазговская школа хорошо представлена, хотя произведенiя Гётри и Лавери и нельзя сравнить съ выставлявшимися ими въ послѣднiе годы.

Е. А. Хёрнель, работы котораго всегда интересны, извлекаетъ новый аккордъ въ своихъ «Золотой рыбкѣ» и «Мечтѣ»: вмѣсто грудъ яркихъ красокъ, къ которымъ онъ насъ прiучилъ, мы имѣемъ здѣсь самые затѣйливые и хорошо подобранные переходы отъ золотисто-красныхъ до темно-пурпуровыхъ. Это до крайности смѣлыя, но высоко привлекательныя, полотна; особенно—«Мечты», гдѣ маленькое золотисто-бѣлокурое дитя напряженно глядитъ на чашу съ золотой рыбкой. Заднiй планъ—весь пурпуровый, усыпанный сверху цвѣтами различныхъ тоновъ отъ нѣжно-розоваго до темно-краснаго; все это выполнено такимъ образомъ, чтобы не помѣшать интересу, сосредоточенному на дѣтскомъ профилѣ. Странная прелесть въ «Пряткахъ» Вильяма-Меррита-Чэза — это большая пустая комната съ сильно натертымъ поломъ; лишь одна дѣвочка прячется за занавѣсь направо, въ самомъ центрѣ полотна, между тѣмъ какъ вторая бѣжитъ въ другую комнату черезъ дверь слѣва, на первомъ планѣ. Вся вещь сработана съ рѣдкой простотой, но со строгой обдуманностью. «За границей» Мартина Б. Брюса едва ли дѣлаетъ честь истинно оригинальному таланту этого искуснаго молодого художника. Море хорошо передано и корабль со всѣми его парусами полонъ быстраго движенiя, но намъ нужно нѣчто большее отъ художника, обѣщавшаго крупныя произведенiя. «Скачущiе Скиѳы» и «Полдникъ» Чарльза Бартлета могутъ служить мощными образцами, чего можно достичь обработкой обыкновенныхъ сюжетовъ съ декоративной точки зрѣнiя и съ употребленiемъ красокъ сплошными тонами. «На рѣкѣ» Альберта Бертсона показываетъ, какую дивную картину можно сдѣлать искуснымъ соединенiемъ угля съ акварелью.

Мысль устроить выставку изъ коллекцiи произведенiй Тёрнера въ Гильдхоллѣ — имѣла необыкновенный успѣхъ. И въ самомъ дѣлѣ, ни одна изъ подобранныхъ коллекцiй, которыя были выставлены въ этомъ зданiи, не была столь популярна. А если разсудить, что Гильдхолль помѣщается прямо въ Сити и что его выставки спецiально устраиваются для рабочихъ классовъ, то это лишнiй поводъ для поздравленiя съ успѣхомъ. Одно уже благопрiятное обстоятельство видѣть вмѣстѣ такое множество картинъ Тёрнера не могло не привлечь, а ихъ изученiе—не повести къ тому выводу, что его раннiя работы были едва ли достаточно оцѣнены по сравненiю съ позднѣйшимъ перiодомъ или «призматическимъ». Произведенiя Тёрнера принадлежатъ къ тому роду, который мы ошибочно зовемъ «интеллектуальной» школой живописи, стремившейся всегда скорѣе передать поэтическое настроенiе природы, нежели подробности, и его коллекцiя заставляетъ яснѣе признать истину, которую мы долго принимали, а именно любопытную теорiю Рёскина, будто Тёрнеръ былъ реалистъ,—за совершенную ошибку. Особенное въ его лучшихъ работахъ—это обрѣтенiе, среди акварельныхъ кра-

сокъ,—самыхъ удивительныхъ, какъ и въ самой природѣ, при необычайномъ разнообразіи, выказанномъ имъ въ сюжетѣ и его трактовкѣ.

Стекло Луи К. Тиффани изъ Нью-Іорка, выставленное теперь въ Крафтонской галлереѣ,—настоящая новость. Тутъ опыты всякаго рода: расписныя оконныя стекла для церквей и жилыхъ домовъ, стеклянныя мозаики, стеклянные сосуды всякаго вида и рода и металлическія произведенія въ соединеніи со стекломъ. Особенно замѣчательны эффекты, производимые стеклами для оконъ, кои получаются особымъ техническимъ процессомъ и могутъ быть названы реализмомъ въ дѣлѣ расписнаго стекла. Тѣни, тонкости свѣтотѣни, воздушные эффекты, опаловый блескъ свѣта, воспроизведены съ наибольшимъ успѣхомъ, но, хотя стекло и допускаетъ столь сложные эффекты, мы склонны сомнѣваться,—способенъ ли новый стиль вытѣснить старые стили церковныхъ украшеній, если въ частныхъ жилищахъ онъ и въ силахъ произвести возможную замѣну. Воскрешеніе итальянскихъ стеклянныхъ мозаикъ двѣнадцатаго и тринадцатаго столѣтія—весьма остроумно. Новшество достигнуто здѣсь примѣненіемъ такъ-называемаго Opus Alexandrinum, т. е. мозаики, исполненной изъ драгоцѣнныхъ мраморовъ, и далѣе—умѣреннымъ примѣненіемъ перламутра, какъ въ составныхъ мозаикахъ, найденныхъ въ нѣкоторыхъ изъ старинныхъ Каирскихъ мечетей. Великолѣпную патину, которую время и внѣшнее окисленіе наложили на стеклянные сосуды древнихъ, удивительно переданы г-мъ Тифани его собственнымъ, особеннымъ способомъ.

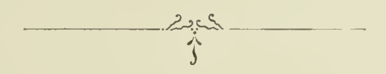
Ежегодная выставка произведеній кустарнаго дѣла художественной промышленности была въ высшей степени удовлетворительна, какъ показатель воскрешенія интереса къ ручнымъ производствамъ и рѣшительнаго улучшенія, которое сдѣлано въ настоящее время. Къ сожалѣнію, большинство рисунковъ, будь это на металлѣ, рѣзномъ деревѣ, наборныхъ вышивкахъ или кожѣ, лишено оригинальности. Средневѣковое вліяніе даетъ себя слишкомъ сильно чувствовать. Однакоже, какъ въ общемъ были хорошіе экспонаты, такъ въ особенности металлическія издѣлія—изъ Кесвика, кои, какъ въ рисункѣ, такъ и въ моделировкѣ, стояли неизмѣримо выше всего прочаго изъ числа выставленнаго. Мѣдный кувшинъ для кипятка, награжденный золотымъ крестомъ, былъ выполненъ однимъ лодочникомъ и купленъ К. Гольмомъ, издателемъ журнала «Studio». Очаровательная цинковая чаша, исполненная карандашнымъ мастеромъ, удостоилась серебрянаго креста, а различные другіе экспонаты Кесвика получили золотыя звѣзды. Отъ Гослемара въ Сёррей мы имѣли прелестную аппликацію полотна на полотнѣ же, по рисункамъ Годфрея Блоунта въ его особой манерѣ, простой, но смѣлой, съ умѣніемъ схватить существенное въ рисункѣ, что составляетъ его наибольшую прелесть. Гончарныя издѣлія Керби Лонсдэля въ Іоркширѣ привлекаютъ своей чудной окраской и красивой формой вазъ, сливочниковъ и проч., и, по счастью, это не только касательно оригинальности, но и относительно пригодности для употребленія,—достоинство, которое иногда отсутствуетъ въ художественно-гончарномъ производствѣ.

Пантомима «Пробужденіе красоты», поставленная недавно въ Гильдхоллѣ, имѣла большой успѣхъ съ художественной точки зрѣнія. Почти всѣ из-

вѣстныя въ Искусствѣ и Промышленности имена участвовали въ представленіи: Вальтеръ Крэнъ, Генри Холидэй, Генри Вильсонъ, архитекторъ, Гаррисонъ Тоунсендъ и пр., и пр. Вальтеръ Крэнъ явился въ пурпурной, подбитой мѣхомъ, мантіи Альбрехта Дюрера, ведя депутацію отъ средневѣкового Нюренберга; Чарльзъ Ашби изображалъ Тиціана и былъ въ сопровожденіи Венеціи, которая была одѣта въ роскошное платье изъ красной парчи съ широкими рукавами и имѣла фіолетовый головной уборъ. Они проходили въ видѣ городовъ, пока Красавица съ своими золотистыми, обвившимися вокругъ нея, волосами, спала, окруженная дѣтьми въ видѣ древесныхъ листьевъ, преслѣдуемыхъ 4-мя вѣтрами, которые заставляли эти листья вступать въ очаровательные танцы. Представленіе закончилось пробужденіемъ Красавицы и торжествомъ Лондона, который напослѣдокъ вошелъ на престолъ, противоположный героинѣ. Мы немного сомнѣваемся, чтобы Общество художественныхъ промышленниковъ захотѣло повторить этотъ опытъ еще разъ, черезъ нѣкоторое время.

Все вмѣстѣ было поставлено съ такимъ великолѣпіемъ, что потребовало весьма значительныхъ расходовъ, и, такъ какъ зала для празднествъ въ Гильдхоллѣ можетъ вмѣстить только ограниченное число людей, стоимость этого красиваго возрожденія должно много превысить получку.

Н. ПИКОКЪ.



МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБЩЕСТВО СКУЛЬПТОРОВЪ, ЖИВОПИСЦЕВЪ И ГРАВЕРОВЪ.

Юбилейная выставка «Международнаго Общества» въ прошедшемъ году, встрѣченная многими съ надменнымъ равнодушіемъ, была радостно привѣтствована тѣми, которые покинули академическій традиціонизмъ, одни для преслѣдованія собственныхъ идеаловъ, другіе—для принятія идеаловъ той или другой школы. Если не за идею, то уже за обширность галлереи Нейтбриджа, за свободное безъ стѣсненія размѣщеніе, любящая искусство публика обязана благодарностью Джемсу Макъ-Нейлю Уистлеру, президенту Общества, и его товарищамъ. Въ королевской Академіи каждый полезный дюймъ стѣнного пространства заполненъ до высоты десяти или двѣнадцати футовъ. Результатомъ этого является чрезмѣрная усталость, не говоря уже объ эстетическомъ затрудненіи, овладѣвающемъ вами при попыткѣ изучить нѣсколько интересныхъ картинъ, загроможденныхъ сотнями пошлыхъ, незрѣлыхъ, избитыхъ или просто красивыхъ вещей. Качества даже хорошей картины могутъ не болѣе высказаться сами собою при такихъ условіяхъ, чѣмъ можетъ жить человѣкъ, лишенный кислорода. Международное Общество обходитъ это вполнѣ. Здѣсь мы имѣемъ три большихъ и широкихъ

La Société Internationale des peintres, sculpteurs et graveurs, par Fr. Rinder.

галлереи, верхній свѣтъ которыхъ смягченъ бѣлыми шторами, а по стѣнамъ, на темнозеленомъ фонѣ, развѣшенъ большею частію всего одинъ рядъ холстовъ. Въ этомъ отношеніи, при какой бы то ни было оцѣнкѣ,—здѣсь наглядный урокъ, какъ должна устраиваться выставка. А это требуетъ вниманія серьезныхъ изслѣдователей новаго искусства, совершенно помимо вопроса объ устройствѣ,—какъ качество, служащее одинаково для пользы и удовольствія посѣтителя. Исключая своихъ немногочисленныхъ почетныхъ членовъ изъ иностранцевъ, королевская Академія принимаетъ холодно всѣ экспонаты съ континента; картина отличнаго голландскаго живописца вѣшается такъ высоко, что остается незамѣченной, талантливаго же норвежскаго колориста—помѣщена въ какомъ-нибудь свободномъ углу. Поэтому, попытка новаго Общества ежегодно собирать вмѣстѣ представительные образцы искусства чужеземныхъ странъ—въ высшей степени похвальна, ибо, хотя мы и стали за послѣдніе годы замѣтно менѣе обособлены въ смыслѣ «островной» эстетики, любящая англійское искусство публика остается плачевно невѣжественною относительно современнаго «континентнаго» развитія.

Нужно признаться, однако, что притязаніе выставки этого года на международность было ограниченно, но не болѣе, конечно, чѣмъ въ прошломъ сезонѣ. Правда, Франція была представлена г-ми Монэ, Писсаро̀, Ренуаромъ, Коттэ, Кутюромъ и друг.; Испанія—испанскимъ парижаниномъ Гандара̀; Италія—Фражіокомо и Манчини; Норвегія—Фрицомъ Таулоу; Германія—Оплеромъ, Максомъ Клингеромъ, Густавомъ Климптомъ и Саутеромъ; Голландія—Джемсомъ Марисомъ; Бельгія—Альфредомъ Стевенсомъ и Америка, если не Сержантомъ, то—Уистлеромъ, Мерритомъ Чезомъ, Макъ-Мьюромъ Гамильтономъ и миссъ Цециліей Бо. Приглашенія были посланы, какъ я слышалъ, нѣсколькимъ русскимъ художникамъ,—многія, однако, къ прискорбію Комитета, вовсе остались безъ утвердительнаго отвѣта. Но какъ ни легко желать придать на бумагѣ, во что бы то ни стало, международный характеръ Нейтбриджской выставкѣ и какъ она въ извѣстномъ смыслѣ, безъ сомнѣнія, ни международна, но уже бѣглый взглядъ показываетъ громадное преобладаніе англійскихъ и, въ особенности, шотландскихъ произведеній. Однако, это на столько же сохраняетъ, на сколько и уничтожаетъ требованіе международнаго характера,—о послѣднемъ надо еще менѣе сожалѣть, потому что, въ одномъ изъ наиболѣе отличительныхъ экспонатовъ, одинъ, относительно малоизвѣстный, шотландецъ достигъ необыкновеннаго успѣха. Я подразумѣваю Тома Грахама и его «Итальянскую дѣвочку».

Прелесть этой картины обманчиваго сорта. Наименѣе удовлетворительная часть ея—изображеніе юно-стараго, пристальнаго лица дѣвочки, которая, хотя ей не болѣе четырнадцати или пятнадцати лѣтъ, уже знакома съ разными темными сторонами жизни. По настроенію, оно сходно со многими полотнами Джона Филипса, но имѣетъ и свое особое отличіе отъ нихъ. Кисейное платье темно-костяного цвѣта, усѣянное розовыми цвѣтами; модныя ботинки продажной дѣвочки; ея шаль тускло-золотого тона съ многоцвѣтной каймой; ея полунебрежная поза—все это выполнено въ томъ родѣ,

въ какомъ преуспѣваетъ Грахамъ. Когда глазъ привыкнетъ къ подбору смѣлыхъ цвѣтовъ, преобладающихъ въ платьѣ на переднемъ планѣ, въ противоположность глубокимъ тонамъ вдали, васъ поражаетъ легкость и нѣжность мазка, искусство въ обработкѣ вовсе не легкой простой темы, однимъ словомъ — очевидность умѣнія живописно передавать порывъ, рождающійся въ насъ. Написанная нѣсколько лѣтъ тому назадъ, эта картина была особенно счастливымъ моментомъ въ жизни сэра Том. Грахама.



Т ГРАХАМЪ «Итальянка». Th. GRAHAM. «Jeune italienne».

Въ «Голландской пристани» Джемса Мариса мы встрѣчаемъ глубоко отличительную вещь. Она далеко отстоитъ отъ сотни иныхъ попытокъ менѣе способныхъ людей — по своей спокойной силѣ, твердости, достоинству. Картина обладаетъ въ значительной мѣрѣ тѣми качествами, къ которымъ примѣнимо слово: «великое». Къ набережной, на первомъ планѣ, причалено нѣсколько тяжелыхъ баржъ, за городомъ же, въ небольшомъ разстояніи, встаетъ увѣнчанный массивною церковью холмъ, весь въ туманѣ. Небо, даже тѣнь котораго не можетъ быть передана въ воспроизведеніи, — полно драматизма и тонкой архитектурности.

Чтобы перейти отъ этой картины, написанной съ такими увѣренностью и знаніемъ, къ «Солнечнымъ часамъ» Е. А. Уольтона, необходимо стать на нашу точку зрѣнія. Современное стремленіе художниковъ Глазговской школы къ быстрымъ мазкамъ проявляется нерѣдко въ изящномъ стилѣ, и это качество, при явной почти небрежности, весьма много способствуетъ пикантной притягательности самой выставки. Сѣтями, однако, окутывается тотъ, кто силится работать въ этой манерѣ. «Солнечные часы» могутъ служить тому иллюстраціей. Три фигуры — мальчикъ въ штанишкахъ до колѣнъ и двѣ дѣвочки въ широкихъ платьяхъ — окружаютъ старинные, сработанные изъ металла, часы, стоя среди длинныхъ травъ и великорослыхъ цвѣтовъ, какъ разъ на переднемъ планѣ. Композиція съ яблоновой вѣтвью, отчасти закрывающей дальній ландшафтъ справа, не только удачна, а выказываетъ еще необыкновенную находчивость. Но въ своемъ желаніи не отваживаться ни въ чемъ на слишкомъ опредѣленныя подробности, художникъ оставляетъ въ насъ немного сбив-



УОЛЬТОНЪ. «Солнечные часы». WALTON. «Le cadran solaire».

чивое впечатлѣніе въ видѣ сна, когда онъ хочетъ декоративно изобразить дѣйствительность.

Въ первой изъ трехъ галлерей старательный посѣтитель едва ли можетъ пропустить вниманіемъ: Ренуара — портретъ г-жи Мэтръ, въ нарядѣ сороковыхъ или пятидесятыхъ годовъ, любующейся своей птичкой въ клѣткѣ,— этотъ важный и во многихъ отношеніяхъ удачный образчикъ, написанный въ 1871 году, прежде чѣмъ художникъ былъ унесенъ теченіемъ импрессіонизма; портретъ г-жи Бёрке-Рошъ, какъ этюдъ въ мрачныхъ тонахъ, раб. Гандара, гдѣ поза очень необыкновенна, но естественна; Франка Мурье— группу овецъ въ пейзажѣ, залитомъ зелеными лучами; птицы и скотъ на сильномъ солнцѣ или въ глубокой тѣни, смѣло и независимо переданные Г. М. Ливенсомъ; внутренность обширной и блестящей гостиной, гдѣ семья разыгрываетъ сонату, и нѣжное, подобное Мадоннѣ, «Материнство» г. Саутера, не говоря уже объ опытахъ, характерныхъ по ультра-смѣлости, Роберта Брау. Четыре ландшафта Писсаро побуждаютъ остановиться передъ ними; сцены на берегахъ Темзы, трезво и независимо переданныя Мюрманомъ широкими мазками, заставляютъ насъ задуматься, какъ и большая картина Людовичи: «На берегу залива», роковое и ужасное «Морское царство» съ его зеленымъ заднимъ фономъ, Франца Стука, и прекрасный образецъ аллеи въ Ассуанѣ, Іосифа Фаркгарсона.

Группа произведеній І. Макъ Нейля Уистлера занимаетъ середину второй галлереи. Даже при всемъ стараніи, невозможно быть этому художнику обыкновеннымъ. Въ кажущейся простотѣ его морского отлива въ Трувилѣ разлито, напр., поразительное очарованье. Это очарованье зависитъ вовсе не отъ этой голубой и серебристой гармоніи, какъ бы она ни была прекрасна; вовсе не отъ мѣрнаго удара воды въ песчаный, усѣянный низкими утесами берегъ, какъ бы онъ ни былъ хорошо переданъ, и вовсе не отъ обширности протяженія моря, съ его двумя парусными лодками, подъ величавымъ сводомъ неба. Нѣтъ, «Трувиль»—это нѣчто бо̀льшее. Той же руки—этюды отдѣльныхъ фигуръ на спокойной набережной и въ высшей степени прекрасный ночной видъ въ коричневатомъ и золотистомъ тонѣ, отливающемъ на наружномъ окнѣ тряпичной лавки въ старомъ Челзи, въ ночныя сумерки.



М. Н. УИСТЛЕРЪ. «Трувиль». — M. N. WHISTLER. «Trouville».

Отъ этихъ отличительныхъ, можно сказать, созерцательно написанныхъ картинъ Уистлера обратимся къ торжественному изображенію группы старыхъ бретонскихъ крестьянъ Коттэ. Женщины въ чепцахъ сидятъ въ «день поминовенія», погруженныя въ раздумье отчасти о религіозномъ значеніи этого дня, смѣшаннаго на половину съ языческими вѣрованіями, которыя все еще существуютъ въ отдаленныхъ уголкахъ Бретани, отчасти о ежегод-

ной убыли человѣческихъ жизней, уносимыхъ моремъ изъ среды мѣстнаго рыбацкаго населенія. Особенно тѣхъ, кто знакомъ съ этой богатой легендами страной, съ ея придорожными крестами, съ женщинами изнуренными тяжелой полевой работой,—эта картина должна притягивать, но, и помимо того, трезвость и почти Рембрандтовское ощущеніе старины отмѣчаютъ ее въ памяти.

Всего нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ мы имѣли случай изучить образцы работъ норвежца Фритца Таулоу, хотя въ Парижѣ, по обыкновенію, онъ былъ не одинъ годъ желаннымъ эспонентомъ. «Деревня ночью» — прекрасный образчикъ его искусства, съ богатымъ гармоничнымъ колоритомъ. Глазъ съ удовольствіемъ переходитъ отъ темно-синяго звѣзднаго неба къ краснымъ черепичнымъ крышамъ домиковъ въ обнесенномъ заборомъ саду, и вся эта сцена перенесена въ царство романтичной природы этимъ живописнымъ по преимуществу художникомъ.

«На фермѣ» Т. Аустена Броуна — представляетъ изящную попытку разрѣшить задачи борьбы свѣта. Изъ оконъ мельницы прорывается желтое пламя лампы, а одна изъ фигуръ, сидящая на травѣ передняго плана, зажигаетъ спичкой свою трубку; сумерки еще не перешли въ темноту. Если бы не нѣсколько искусственная, будто не нынѣшняя, театральная манера выполненія, мы имѣли бы тутъ одну изъ наиболѣе интересныхъ въ семъ году картинъ этого рода отъ нарождающейся школы туземныхъ мастеровъ. Въ «Аѳинѣ Палладѣ» Густавъ Климптъ даетъ намъ фантастическій портретъ богини славы и мудрости; лѣвая рука ея опирается на золоченый жезлъ, золотомъ же сіяетъ и кирасса, въ которую она облечена. Достойны замѣчанія во второй галлереѣ, сверхъ того: маленькій пейзажикъ М. Маколея Стевенсона; «Св. Іоаннъ» Эдгара Максенса, гдѣ окруженная ореоломъ голова выдѣляется на отдаленномъ цвѣтномъ стеклѣ окна; прекрасный «Эдинбургъ» начинающаго шотландскаго живописца Джемса Патерсона, да рисунокъ мѣломъ «Судьба», прядущая нить, Фридриха Сандиса, гдѣ все—утонченность.

Недостатокъ размѣщенія, не группами, а въ разбивку, произведеній людей, работающихъ въ совершенно различныхъ направленіяхъ,—тотъ, что приходится такъ часто и такъ быстро мѣнять точку зрѣнія. И это не менѣе въ Южной галлереѣ, чѣмъ въ другихъ, хотя здѣсь есть, однако, группа изъ трехъ малыхъ холстовъ бельгійскаго художника Альфреда Стевенса, развѣшенныхъ такъ, чтобы доставить наибольшее удовольствіе. Во многихъ отношеніяхъ, самая изящная изъ этого тріо—та, которая изображаетъ дѣвочку съ китайскою кошечкою удивительной осанки, на столѣ передъ ней, только что полученною ею въ подарокъ. Отношеніе колорита и формъ, тонкость, съ какою прозрачныя кружева нарисованы поверхъ рукъ, все эстетическое равновѣсіе въ картинѣ — вообще восхитительны. Опять, въ написанной въ темныхъ тонахъ маленькой картинкѣ «Скупецъ»—интересъ сосредоточенъ на человѣкѣ, коего обрамленное черными волосами лицо и положеніе, — замѣтьте переданное напряженіе лѣвой руки, сжимающей деньги,—ясно говорятъ о снѣдающей его страсти.

Смущаетъ нѣсколько одно: когда предполагаешь имѣть дѣло съ вы-

ставкой, представляющей по преимуществу юное поколѣніе,—вдругъ наткнуться на произведенія людей, коихъ слава достигла уже полнаго апогея. Но когда анализируешь свои впечатлѣнія, то находишь, что именно таковыми—скорѣе, чѣмъ недавно исполненными произведеніями,—выставка Международнаго Общества завоевываетъ вниманіе. Напротивъ холстовъ Альфреда Стевенса висятъ два широко написанные—въ псевдо-японскомъ декоративномъ стилѣ, но жеманно, Е. А. Горнелемъ. Они неоспоримо искусны и отважно эффектны. Колоритъ золотой рыбки въ стеклянномъ сосудѣ повторяется и въ другихъ мѣстахъ композиціи, но, несмотря на это, тамъ есть разнообразіе тоновъ, которые, притомъ, счастливо переданы вмѣстѣ. Нельзя покинуть картинъ безъ словъ привѣтствій по адресу Ч. В. Ферза, чей портретъ г-жи Пратерсъ въ этомъ родѣ живописи—поразителенъ, утонченъ и строго гармониченъ, какъ ни одна картина тамъ; Бертрама Престмана—за его два многообѣщающихъ этюда животныхъ, изъ коихъ одинъ, въ особенности, напоминаетъ особую манеру Тройона, хотя ему недостаетъ твердости штриха и удивительнаго единства этого Барбизонскаго мастера; Джемса Чарльса—за его большой и старательный, обсаженный деревьями, прудъ съ пьющими изъ него коровами, написанный подъ вліяніемъ Констэбля и, особливо, Гомера Уатсона, канадскаго художника, малоизвѣстнаго въ Европѣ, чьи печальные этюды анатоміи деревьевъ выдаютъ вѣрность руки, твердость штриха, опредѣленность, придающія его пейзажамъ со стволами свою собственную физіономію.

Международный характеръ выставки лучше былъ выдержанъ въ отдѣлѣ, посвященномъ акварельнымъ рисункамъ, офортамъ, гравюрамъ на деревѣ и т. п., чѣмъ въ живописномъ или скульптурномъ отдѣлѣ. Здѣсь Германія представлена ветераномъ Адольфомъ Менцелемъ—въ пяти послѣдовательныхъ рисункахъ карандашемъ, эксцентричнымъ, но всегда немного возбудительнымъ, Максомъ Клингеромъ и друг.; Испанія—Даніэломъ-Віержемъ; Франція—многими рисовальщиками, хотя въ этомъ году и не Дегазомъ, и т. д. Какъ образчикъ простой, но выразительной гравюры на деревѣ Вильяма Никольсона, достойна замѣчанія—изображающая принца Валійскаго, по великолѣпному, надо сказать, сходству, какъ и прежнее его изображеніе королевы. «Самое живописнѣйшее мѣстечко въ свѣтѣ»—оригинальный офортъ американскаго художника Жозефа Пеннеля, жившаго нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ въ Лондонѣ,—можно упомянуть какъ образцовое произведеніе, сила коего лежитъ въ послѣдовательномъ подборѣ нѣжныхъ линій, уравновѣшенныхъ, въ совершенно надлежащей степени, вполнѣ достаточными количествами темныхъ мѣстъ. Въ этой замысловато сработанной доскѣ, проникнутой вдохновеніемъ прекрасной мѣстности и архитектуры, заполненной коническими холмами, Пеннель, быть можетъ, высказывается лучше всего. Серіи гравюръ Вильяма Стрэнга, изображающихъ въ высшей степени тонкую архитектуру старинныхъ фламандскихъ городовъ,—сильны и индивидуальны, хотя, порою, и своевольны.

Быть можетъ въ слѣдующемъ году Совѣтъ найдетъ возможнымъ посвятить одну изъ галлерей только рисункамъ, гравюрамъ и проч., что̀ легко можно сдѣлать безъ вреда для живописной выставки. Этотъ планъ

былъ принятъ въ отдѣлѣ Уистлеровыхъ серій маленькихъ, но рѣдко прекрасныхъ гравюръ, повѣшенныхъ на свѣтло-желтыхъ холстахъ дальняго плана. Небольшая комната, не имѣвшая ничего дисгармоничнаго, оставляла въ душѣ постоянное впечатлѣніе красоты. Если невозможно посвятить отдѣльныя комнаты произведеніямъ каждаго художника, то рисункамъ, офортамъ, гравюрамъ на деревѣ, было бы лучше висѣть въ одной изъ большихъ галлерей, чѣмъ, какъ нынче, въ вестибюлѣ.

ФРАНКЪ РИНДЕРЪ.

МАДРИДСКІЯ ВЫСТАВКИ.

Печальныя событія прошлаго года въ Испаніи вызвали, со стороны художественныхъ обществъ, сомнѣніе въ возможности устройства выставки, такъ какъ лучшія силы едва имѣли время подготовиться къ ней, занятыя, какъ и всѣ, политическими невзгодами страны. Поэтому, нельзя строго относиться къ послѣдней выставкѣ; но уже нѣсколько блестящихъ именъ, стоящихъ во главѣ испанскаго искусства, отвѣчаютъ за интересъ, разъ между ея произведеніями есть вещи, принадлежащія ихъ талантливой кисти, и оттого выставка эта можетъ быть названной удачной. Одна зала ея Дворца была посвящена между прочимъ произведеніямъ Карлоса Хаеза, недавно умершаго. Его любимый ученикъ и почитатель, извѣстный пейзажистъ Хаимъ Морера, собралъ около ста его работъ, при чемъ ему не отказали прислать картины Хаеза не только частные собственники, но и учрежденія. Въ числѣ ихъ было много гравюръ и иллюстрацій, между прочимъ къ «Донъ-Кихоту».

Іоакимъ Сиролла, какъ и всегда, выступилъ съ произведеніями, полными удивителнаго реализма. Его «Обѣдъ на баркѣ»—въ высшей степени оригинальная композиція. Вы прямо видите передъ собой семью рыбаковъ на кормѣ барки, въ полусвѣтѣ, образуемомъ отъ низко спущеннаго паруса,—это простыя серьезныя лица въ розоватомъ сумракѣ, тогда какъ вдали море сверкаетъ въ горячихъ лучахъ полуденнаго солнца. Вторая, представленная имъ картина: «Починка паруса»—была уже выставлена въ Парижѣ два года тому назадъ. Эмиліо Сала выставилъ нѣсколько, полныхъ реализма, картинъ и 7 портретовъ, изъ которыхъ одинъ изображаетъ донъ-Рамона Кампоамора, автора «Doloras».

Въ Испаніи не бываетъ выставки, гдѣ бы не было произведеній на тему «Донъ Кихота». Въ этомъ году два художника, еще не бравшіеся за этотъ сюжетъ, выставили свои произведенія въ этомъ родѣ: такъ Морено Карбанеро далъ картину «Битва Донъ-Кихота въ бискайцемъ», между тѣмъ какъ иллюстраціи Хеменесъ Аранда слѣдуютъ за каждой строкой безсмертной новеллы; затѣмъ Игнацio Пинасо представилъ жанръ—«Санчо, читающій Донъ-Кихота». Гонзало Бильбао, рядомъ съ дѣтской сценкой «Маленькая мать», выставилъ небольшую марину. Назовемъ еще: Гаратэ—«Возвращеніе съ конфирмаціи», Сентъ-Обэна—«Тріо Бетховена», Пла—«По-

Les expositions de Madrid, par L. E.

бѣжденный Амуръ», А. де Беруэтэ—«Берега Тахо», Франсесъ—«1898 годъ», М. Морено—«Вдали отъ города», Кабелло—«Конецъ вѣка».

Скульптурныхъ произведеній въ этомъ году было менѣе, чѣмъ въ прошлые, быть можетъ, по недостатку мѣста или по непредвидѣнности самой выставки, устройство которой рѣшено было такъ поспѣшно. Нѣкоторыя вещи заслуживаютъ, однако, упоминанія, напр.: «Бюстъ дѣвочки» Блэй, «Угольная шахта» Инуррія, «Любовь и трудъ» Монсератъ. Нельзя не отмѣтить еще проектъ памятника Валаскецу, работы Маринасъ, нынѣ уже открытаго въ Мадридѣ, въ присутствіи короля, королевы-регентши и иностранныхъ гостей: Каролюса Дюрана и Жана-Поля Лоранса (президентовъ двухъ французскихъ художественныхъ обществъ).

Трехсотлѣтіе Валаскеца вызвало цѣлую литературу о немъ и его произведеніяхъ. Его біографіи, родословной и его произведеніямъ—посвящены многіе и многіе столбцы. Всѣ его сочиненія изданы теперь и картины стали предметомъ просто особаго поклоненія. Многіе скульпторы лѣпили его образъ въ знакъ почитанія. Такъ, кромѣ вышеупомянутой статуи Маринасъ, изображающей великаго художника сидящимъ за работой, надо упомянуть еще статуи во весь ростъ Бенліуро и Сусилья въ Севильѣ, да не совсѣмъ удачную по замыслу статую Фремое, которая нѣсколько лѣтъ тому назадъ была выставлена въ Парижѣ и возбудила много толковъ. Послѣдній авторъ изобразилъ художника на конѣ—поэтому вся композиція





Статуи Веласкеца въ Мадридѣ и Севильѣ. — Statues de Velasquez à Madrid et Séville.

напоминаетъ памятникъ завоевателю, а не живописцу. Мадридъ отпраздновалъ свое національное торжество открытіемъ отдѣльной залы въ Музеѣ Прадо, посвященной исключительно произведеніямъ В ласкеца.

Въ мартѣ была открыта въ Circulo de Bellas Artes выставка недавно умершаго Казимира Сайнсъ, коего прелестные пейзажи радуютъ всѣхъ истинныхъ любителей художествъ, а печальная судьба, сумасшествіе и смерть,— вызываютъ искреннюю скорбь его почитателей. Всѣхъ картинъ—болѣе ста; изъ нихъ особенно останавливаютъ: «Истоки Эбро», «Церковь», «Возвращеніе съ полей».

За послѣднее время въ Испаніи начало пробуждаться стремленіе къ прикладному искусству. Требованія роскоши и моды вызвали, среди художниковъ, желаніе примѣнить свое искусство къ области промышленности. Иностранныя теченія проникли и въ эту страну, и вотъ уже нѣсколько лѣтъ одна зала ежегодной весенней выставки посвящена произведеніямъ декоративнаго искусства. Въ другихъ государствахъ, правительства поддерживали искусство также и въ его стремленіи къ промышленному примѣненію, но въ Испаніи это едва ли можетъ имѣть мѣсто, такъ какъ, по своей бѣдности, она не можетъ жертвовать много на поощреніе художествъ. Мадридъ и Барселона, какъ самые богатые города,—составляютъ центръ развитія художественной промышленности, и нѣсколько извѣстныхъ именъ значится между ея исполнителями. Такъ, отмѣтимъ: оконницы Момежанъ, декоративную живопись Латорре, литье Масріера, альбомы Паско и друг. Повсемѣстно распространившаяся мода на открытыя письма и орнаментальные рисунки для всякаго рода приглашеній нашла себѣ примѣненіе и въ Испаніи, особенно во время боя быковъ, при чемъ и здѣсь замѣтно вліяніе нѣкоторыхъ современныхъ теченій, напр.—импрессіонизма, какъ и въ другихъ случаяхъ.

L. E.

Афишка для боя быковъ.

Affiche pour un combat de taureaux.

ИЗЪ САРАТОВА.

3-го сентября въ Радищевскомъ Музеѣ открылась художественная выставка, организованная учебнымъ комитетомъ Боголюбовскаго Рисовальнаго Училища. На разосланныя Комитетомъ приглашенія откликнулось около 50 иногородныхъ художниковъ, приславшихъ до 200 произведеній; всего же съ мѣстными художниками выставлено картинъ, этюдовъ, акварелей, скульптуры, гравюръ, архитектурныхъ проектовъ и т. п. до—325 №№. Въ выставкѣ приняли участіе изъ петербугскихъ художниковъ: Е. М. Бемъ, А. Н. и А. А. Бенуа, Вельцъ, Визель, Винцманъ, Гинцбургъ, Зарудная-Кавосъ, Кайгородовъ, Матэ, Химона, Шлуглейтъ, Шнейдеръ, Эберлингъ и др.

Многія изъ выставленныхъ картинъ знакомы Петербургу по передвижной и академической выставкамъ, какъ-то: «Лилія», картина Коновалова, «Вдовецъ», Грандковскаго, пейзажъ Зарѣцкаго, скульптура Гинцбурга и др.

По количеству выставленныхъ картинъ, а также и качеству,—это первая въ Саратовѣ художественная выставка. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ пріѣзжали передвижники и получили убытокъ,—съ тѣхъ поръ и не заглядывали въ Саратовъ, а между тѣмъ интересъ къ искусству значительно возросъ въ Саратовѣ (въ немъ двѣ рисовальныхъ школы), потому и надо надѣяться, что передвижники переложатъ гнѣвъ на милость—пріѣдутъ съ выставкой, и на сей разъ не останутся въ убыткѣ.

Открытіе художественной выставки совпало съ областной сельско-хозяйственной, такъ что пріѣзжему въ Саратовъ представляется возможность побывать сразу на двухъ выставкахъ.

Р.



Correspondance de Saratoff, par R.

Къ вопросу объ организаціи рисовальныхъ школъ и классовъ.

О художественной школѣ и музеѣ въ Ковнѣ.

Основываясь на § 5-мъ Высочайше утвержденнаго 15 дня октября 1893 г. устава Императорской Академіи Художествъ, завѣдывающій Ковенскимъ частнымъ воскреснымъ классомъ техническаго рисованія и черченія Н. Л. Леонидовъ возбудилъ предъ Академіей ходатайство о созывѣ І-го Всероссійскаго съѣзда преподавателей графическихъ (изобразительныхъ) искусствъ, т. е. рисованія, черченія, каллиграфіи и лѣпленія.

Какъ на причины настоятельной необходимости созыва такого съѣзда въ возможно непродолжительномъ времени завѣдывающій названнымъ классомъ указывалъ на многочисленное открытіе курсовъ и классовъ техническаго рисованія и черченія, учреждаемыхъ при спеціальныхъ и общеобразовательныхъ учебныхъ заведеніяхъ Министерства Народнаго Просвѣщенія, согласно циркулярному предложенію отъ 18 февраля 1895 года. Методы преподаванія въ названныхъ, вновь возникающихъ, учрежденіяхъ, по новизнѣ дѣла и его особому значенію для нашей промышленности, еще не достаточно выяснены и требуютъ детальной разработки. Засимъ постановка преподаванія и бытъ преподавателей графическихъ искусствъ въ нашихъ остальныхъ спеціальныхъ и общеобразовательныхъ учебныхъ заведеніяхъ тоже заслуживаютъ серьезнаго вниманія и соотвѣтствующихъ мѣропріятій къ улучшенію.

Означенное ходатайство передано Академіей въ Министерство Народнаго Просвѣщенія на заключеніе управляющаго отдѣленіемъ промышленныхъ училищъ, тайн. сов. И. А. Анопова. Отъ всей души желая удовлетворенія этого ходатайства, не можемъ не замѣтить, что этотъ съѣздъ необходимо созвать ранѣе проектируемаго къ созванію въ Одессѣ осенью 1901 года 3-го съѣзда русскихъ дѣятелей по техническому и профессіональному образованію. Тогда, ко времени организаціи Одесскаго съѣзда, его секціи по графическимъ искусствамъ будетъ подготовленъ обширный матеріалъ для сужденій объ условіяхъ и результатахъ обученія этимъ искусствамъ.

Тотъ же завѣдывающій классомъ вошелъ въ Ковенскую Городскую Думу съ заявленіемъ, въ которомъ указывая, что въ нѣкоторыхъ городахъ, какъ, напримѣръ: Саратовѣ, Пензѣ и друг., вмѣстѣ съ музеями, существуютъ и рисовальныя школы, предлагалъ на обсужденіе Думы вопросъ: не признаетъ ли она возможнымъ предоставить въ предназначаемомъ подъ Музей домѣ также и помѣщеніе для существующихъ въ зданіяхъ мѣстныхъ гимназій (мужск. и женск.) вечернихъ классовъ и воскреснаго класса рисованія и черченія.

Вмѣстѣ съ симъ, признавая необходимымъ, въ виду тождественныхъ цѣлей названныхъ курсовъ и класса, соединить ихъ въ одно учрежденіе, завѣдывающій воскреснымъ классомъ предложилъ еще на обсужденіе Думы вопросъ: не признаетъ ли она возможнымъ ходатайствовать предъ надлежащимъ учебнымъ вѣдомствомъ о слiяніи курсовъ и класса въ одно учрежденіе и о преобразованіи ихъ, согласно Высочайше утвержденному 9 іюня 1873 года Положенію о рисовальныхъ школахъ и классахъ, въ «Городскую рисовальную школу» при мѣстномъ Музеѣ.

Въ заявленіи было упомянуто, что, въ случаѣ удовлетворенія этого ходатайства, можно будетъ разсчитывать на полученіе единовременнаго—на устройство и ежегоднаго—на содержаніе пособія отъ Министерства Финансовъ (на основаніи ст. 5 и 7-й названнаго Положенія), а также на пособіе отъ Императорской Академіи Художествъ (на основаніи ст. 1 и 5 § 5 ся устава). Для примѣра была приведена ближайшая къ Ковнѣ Виленская рисовальная школа, получившая, какъ то видно изъ отчета Академіи за 1897—1898 учебный годъ, пособіе въ размѣрѣ 1.000 рублей.

Въ настоящее время въ различныхъ мѣстностяхъ Россіи учреждаются рисовальные школы, курсы и классы. Въ виду малоизвѣстности названнаго основного Положенія о сихъ

Ecole et musée d'art projetés à Kovna.

учрежденіяхъ, устройство таковыхъ при недостаточности мѣстныхъ средствъ или же при направленіи ходатайствъ о разрѣшеніи на право открытія ихъ не по должному пути—иногда затрудняется.

Напоминая объ означенномъ узаконеніи, мы думаемъ принести существенную пользу организаціи вышеупомянутыхъ учрежденій—указаніемъ, какъ на возможность полученія правительственной субсидіи на устройство и содержаніе сихъ учрежденій, такъ и на надлежащій путь для полученія разрѣшенія на право открытія ихъ.

Означенное Положеніе напечатано въ «Полномъ Собраніи Законовъ Россійской Имперіи», собраніе II-е, т. XLVIII, отд. I-е, 1873 г., № 52352. К.

МОСКОВСКІЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ НОВОСТИ.

Художникомъ К. А. Коровинымъ окончены 5 картинъ—панно для нашего Средне-азіатскаго отдѣла на предстоящей всемірной выставкѣ въ Парижѣ *); онѣ выполнены масляными красками и представляютъ собою, относительно техники исполненія, переходъ отъ декоративнаго панно къ картинѣ: стоя въ этомъ отношеніи выше широконаписаннаго эскиза, они не доходятъ, однако, до той тщательности письма, какое обыкновенно встрѣчается въ большей части картинъ.

Кромѣ того г. Коровинымъ, совмѣстно съ барономъ Н. А. Клодтомъ, исполняются еще живописныя работы для Сѣвернаго отдѣла на той же выставкѣ. Часть ихъ будетъ служить фризомъ громадной длины—въ общемъ около 90 аршинъ; на немъ развернется панорама нашего Европейскаго Сѣвера и зритель увидитъ тамъ: картину становища на населенной части Мурманскаго берега, затѣмъ—виды полуночнаго солнца на этомъ берегу, Большеземельской тундры и Карскаго моря **). Фризъ въ настоящее время оконченъ, онъ исполненъ масляными красками на нѣсколькихъ отдѣльныхъ полотнахъ. По своей техникѣ, онъ носитъ декоративный характеръ. Другая часть работъ еще только начата. Это 4 громадныхъ панно на темы изъ Сибирской природы. Ихъ помѣстятъ въ томъ же отдѣлѣ, но ниже фриза. Они будутъ исполнены, также какъ и фризъ,—масляными красками, но такъ какъ ихъ расположатъ подъ фризомъ, т. е. ближе къ зрителю, то рѣшено принять для нихъ и болѣе тщательную технику, чѣмъ техника фриза. Вотъ сюжеты для этихъ 4-хъ панно: золотой пріискъ въ средней Сибири, тайга въ сѣверной Сибири, котиковые промыслы и—на островѣ Мѣдномъ въ Восточной Сибири.

Всѣ перечисленныя работы, т. е. и для Средне-азіатскаго, и для Сѣвернаго отдѣловъ, отправятъ на выставку прямо изъ мастерской художника.

На той же выставкѣ будетъ еще находиться очень любопытная въ художественномъ отношеніи работа. Это 2 деревянныхъ зданія для кустарныхъ издѣлій. Въ одномъ изъ нихъ помѣстятъ кустарные промыслы самаго разнообразнаго характера, а въ другомъ—предметы для нашего православнаго богослуженія: сосуды, ризы и проч. Проекты обѣихъ построекъ составлены тѣмъ же К. А. Коровинымъ. Та изъ нихъ, въ которой отведутъ

*) См. двойной номеръ за январь и февраль, стр. 392.

**) Нельзя не пожалѣть, что для такой работы не былъ приглашенъ и художникъ А. А. Борисовъ, спеціально командированный г. Министромъ Финансовъ на нашъ крайній Сѣверъ. Прим. Ред.

Nouvelles artistiques de Moscou, par N. V. Nekrasoff.

мѣсто для разнаго рода кустарныхъ производствъ, будетъ исполнена въ сказочно-русскомъ стилѣ. Она будетъ имѣть разноцвѣтныя кровли и украшена снаружи и внутри архитектурнымъ и живописнымъ орнаментомъ. Другая постройка, т. е. куда соберутъ принадлежности русскихъ церквей, близко напоминаетъ своимъ проектомъ реставрацію храма XVII вѣка въ посадѣ Унѣ, Архангельской губерніи и уѣзда *). Кромѣ разницы въ нѣкоторыхъ деталяхъ съ этимъ храмомъ, она не будетъ имѣть еще крестовъ, а на ихъ мѣсто поставятъ орлы или флюгера.

И то̀ и другое изъ сооруженій будетъ построено и вполнѣ закончено здѣсь же въ Москвѣ, а именно за Бутырской заставой. Затѣмъ ихъ разберутъ и въ разобраномъ видѣ отправятъ въ Парижъ, гдѣ снова и сложатъ для выставки.

Духовное завѣщаніе П. М. Третьякова, какъ извѣстно, не было утверждено Московскимъ Окружнымъ Судомъ **). Тогда душеприказчики покойнаго подали прошеніе на Высочайшее имя и дѣло объ утвержденіи завѣщанія было пересмотрѣно тѣмъ же Судомъ— 25-го августа с. г. Согласно Высочайшему повелѣнію, завѣщаніе это теперь утверждено во всѣхъ его частяхъ. Въ виду высокаго общественнаго значенія посмертной воли усопшаго дѣятеля, нельзя не порадоваться столь благополучному исходу настоящаго дѣла.

Въ составъ Совѣта городской художественной галлереи имени братьевъ Третьяковыхъ, отъ семьи покойнаго П. М. Третьякова, избрана его дочь—А. П. Боткина ***).

Администраціей Московскаго Публичнаго и Румянцевскаго Музея возбужденъ вопросъ объ учрежденіи должностей: смотрителя картинной галлереи и реставратора картинъ. На обязанности перваго будетъ лежать надзоръ за снимающими копіи въ галлереѣ и руководство занятіями тѣхъ изъ копирующихъ, которые неопытны въ этомъ дѣлѣ и нуждаются въ руководителѣ. Такъ какъ совмѣщеніе обѣихъ функцій въ одномъ лицѣ требуетъ спеціальныхъ знаній, то смотритель галлереи будетъ назначаться изъ свѣдущихъ художниковъ.

Реставраціей картинъ Музея занимается въ настоящее время г. Арцыбашевъ, очень опытный въ своемъ дѣлѣ любитель. Плату за трудъ получаетъ онъ по-сдѣльно. Такъ какъ порядокъ этотъ не всегда удобенъ, ибо реставраторъ можетъ быть занятъ другими заказами, то администрація Музея и желаетъ имѣть постояннаго, т. е. штатнаго реставратора для своей галлереи.

Одинъ изъ крупныхъ коммерческихъ дѣятелей Д. И. Щукинъ принесъ въ даръ Московскому Публичному и Румянцевскому Музеямъ картину: «Избіеніе св. Стефана», работы художника голландской школы Бартоломея Бремберга (1621—1660 г.). Картина эта небольшого размѣра, приблизительно 12×16 верш., и исполнена масляными красками на деревянной доскѣ. На одномъ изъ ея угловъ имѣется слѣдующая надпись: «Bremberg fecit. Anno 1644 г.». Самый сюжетъ интересенъ въ томъ отношеніи, что дѣйствующія лица напоминаютъ голландцевъ, ландшафтъ же—итальянскій. Но тутъ отразились, такъ сказать, два обстоятельства: и происхожденіе художника, и условія его образованія. Послѣднее, какъ извѣстно, онъ получилъ въ Италіи ****).

Коллекція, подаренная Строгановскому Училищу Г. Поповымъ, хотя еще не открыта для публики, но уже перенесена изъ стараго помѣщенія въ новое; часть ея (по художественной промышленности) теперь находится въ Музеѣ при самомъ Училищѣ, для чего помѣщеніе послѣдняго расширено присоединеніемъ новыхъ залъ. Другой же части (по этнографіи) отведено мѣсто въ домѣ Училища на Мясницкой.

*) См. I выпускъ «Памятниковъ древн. русск. зодчества», В. Суслова, изд. Акад. Худож., листъ 17.

**) См. книжку за май, стр. 707.

***) См. двойной номеръ журнала за іюнь и іюль, стр. 836.

****) Въ замѣткѣ о пожертвованіи г-жи Львовой (въ № 9—10, стр. 834) вкралась ошибка: портретъ адмир. Н. С. Мордвинова писалъ не Герардъ Доу, а Георгъ Дау.. Прим. Ред.

Въ послѣднее время тѣмъ же Строгановскимъ Училищемъ сдѣлано нѣсколько весьма интересныхъ пріобрѣтеній для своего Музея,—изъ нихъ особенно обращаютъ на себя вниманіе: чеканная серебряная польская сабля XVII вѣка и копія комода Маріи Антуанеты, хранящагося во Французскомъ Государственномъ собраніи замѣчательной мебели. Копія исполнена парижской фирмой Янсенъ за три съ лишнимъ тысячи рублей.

Затѣмъ Музею Училища принесены въ даръ: г. Шмидтомъ—бронзовыя бра въ стилѣ Людовика XVI и г. Брокаромъ — того же стиля часы. Оба подарка, по исполненію, принадлежатъ не нашему времени, а эпохѣ Людовика, что дѣлаетъ ихъ еще интереснѣй.

Строгановскимъ Училищемъ собрана для отправки на всемірную выставку коллекція рисунковъ, исполненныхъ учениками. Рисунки эти—акварельные и представляютъ собою почти исключительно разработку мотивовъ русскаго стиля въ примѣненіи къ различнымъ отдѣламъ художественной промышленности: церковной утвари, мебели, обоямъ и проч. Они обращаютъ на себя вниманіе тѣмъ, что являются не простой копировкой уже извѣстныхъ мотивовъ нашей старины, а свободной композиціей нашего древняго стиля. Въ нихъ чувствуется вѣяніе прошедшаго и нѣчто новое, свое собственное. Надо надѣяться, что отдѣлъ этотъ будетъ не безъинтересенъ на предстоящей выставкѣ.

Въ число преподаваемыхъ въ Строгановскомъ Училищѣ предметовъ вводятся два новыхъ, это—изученіе стилей и стилизаціи цвѣтовъ.

Изученіе стилей замѣнитъ собою прежнее копированіе увражей. Ученики будутъ знакомиться съ различными стилями, какъ путемъ копировки, такъ и лекціоннымъ способомъ. Оба предмета поручено преподавать архитекторамъ Н. С. Курдюкову и Ф. А. Когновицкому.

Недавно утвержденъ уставъ Общества вспомоществованія нуждающимся учащимся Строгановскаго Училища техническаго рисованія и ожидается въ скоромъ времени утвержденіе также и устава Художественно-промышленнаго Общества, имѣющаго возникнуть при томъ же Училищѣ *).

2-го августа исполнилось столѣтіе со дня смерти знаменитаго русскаго зодчаго Василія Ивановича Баженова. Покойный былъ строителемъ столь извѣстныхъ зданій, какъ: Михайловскій замокъ въ Петербургѣ, Павловскій и Гатчинскій дворцы, Арсеналъ и Румянцевскій Музей въ Москвѣ и другіе.

Память усопшаго дѣятеля Московское Архитектурное Общество почтило торжественнымъ собраніемъ. Оно началось, послѣ панихиды по покойномъ,—рѣчью предсѣдателя Общества К. М. Быковскаго, который сообщилъ краткія біографическія свѣдѣнія о жизни Баженова и указалъ на его заслуги передъ русскими архитектурой и искусствомъ. Затѣмъ, по предложенію предсѣдателя, Обществомъ было постановлено: помѣстить портретъ В. И. Баженова въ залѣ засѣданій; образовать изъ членовъ Общества и стороннихъ лицъ особую Коммиссію, которая занялась бы собираніемъ матеріаловъ о жизни и дѣятельности покойнаго зодчаго и составленіемъ альбома копій съ его проектовъ и рисунковъ, а по приведеніи въ извѣстность всѣхъ работъ, исполненныхъ по его проектамъ, просить на нѣкоторыхъ изъ нихъ сдѣлать надписи о строителѣ и ходатайствовать о разрѣшеніи на постановку памятника В. И. Баженову при одномъ изъ лучшихъ его сооруженій, напр., при мѣстномъ Румянцевскомъ Музеѣ **). Академіи Художествъ была отправлена привѣтственная телеграмма.

Прекрасное зданіе здѣшней Университетской библіотеки, сооруженное въ стилѣ Итальянскаго Возрожденія К. М. Быковскимъ, близится къ концу. Снаружи оно уже готово,—остается сдѣлать только оконныя рамы. Теперь работы сосредоточены почти исключительно на внутреннихъ частяхъ постройки, весною же будущаго года она будетъ вполнѣ закончена и передана въ распоряженіе Университетскаго начальства.

Н. В. НЕКРАСОВЪ.

*) См. двойной номеръ журнала за январь и февраль, стр. 388—389.

**) Біографія названнаго славнаго архитектора и художественнаго дѣятеля появится въ одномъ изъ ближайшихъ №№ нашего изданія. Прим. Ред.



Грав. на дерев. И. Н. Павловъ. — Gravé sur bois par I. N. Pavloff.

И. М. ПРЯНИШНИКОВЪ.
«Крестный ходъ».
(пріобр. Русскимъ Музеемъ Имп. Александра III).

I. M. PRIANISCHNIKOFF.
«Procession d'église au village».
(acquis par le Musée Russe d'Alexandre III).

ПО РОССІИ (мѣстныя свѣдѣнія).

(Съ 15 іюля по 15 сентября).

БАРНАУЛЪ. Для постановки тамъ памятника покойному Н. М. Ядринцеву былъ образованъ въ 1897 г. особый Комитетъ, въ составъ котораго входилъ проживавшій на мѣстѣ художникъ А. В. Евреиновъ; по рекомендаціи проф. Имп. Академіи Художествъ Беклемишева, былъ избранъ проектъ молодого архитектора Шулава, а исполненіе поручено—Колыванской шлифовальной фабрикѣ изъ мелкозернистаго темносѣраго гранита за 3.000 р.

ВАРШАВА. Тутъ образовалось большое акціонерное художественно-издательское бюро съ капиталомъ въ пол-милліона руб., которое на первыхъ же порахъ пріобрѣло 3 весьма распространенныхъ періодическихъ изданія (дѣтское, модное и литературное).

ЕКАТЕРИНБУРГЪ. Съ 1 августа будущаго 1900 г. тамъ открывается, съ разрѣшенія г. министра финансовъ, Художественно-промышленная Школа, которая и будетъ находиться въ вѣдѣніи Департамента Торговли и Мануфактуръ; она предназначается преимущественно для дѣтей кустарей-промышленниковъ, подобно тому какъ въ с. Красномъ, Костромской губ., положено устроить такую же школу для дѣтей кустарей-серебрениковъ.

ИРКУТСКЪ. При мѣстномъ Вознесенскомъ монастырѣ открывается центральная миссіонерская Иконописная Школа, въ которой обученіе рисованію будетъ вестись примѣнительно къ программѣ Нормальной Рисовальной Школы при Имп. Академіи Художествъ, съ добавленіемъ спеціальнаго отдѣла по изученію иконописи, какъ-то: I. Рисованіе плоскихъ фигуръ. II. Рисованіе рельефныхъ фигуръ. III. Рисованіе головъ и фигуръ человѣческихъ. IV. Иконопись. По ходатайству архіепископа Иркутскаго и Верхоленскаго Тихона, Имп. Академія Художествъ безплатно снабдила Иконописную Школу—рисунками, этюдами и гипсами. Преподавателемъ Школы состоитъ М. А. Рутченко.

КАВКАЗЪ. Потонувшій городъ. По словамъ «Кубанскихъ област. Вѣдомостей», подъѣзжая къ Сухуму въ тихую солнечную погоду, можно отлично различить на днѣ: стѣны зданій, каменные столбы, башни и даже цѣлый замокъ, раздѣленный на двѣ части—круглую и четырехъ-угольную, изъ которыхъ первая хорошо сохранилась. Нѣкоторыя изъ башенъ виднѣются на глубинѣ не болѣе какъ $1^1/_2$—2 саж., а стѣны нѣкоторыхъ изъ зданій такъ близко подходятъ къ поверхности, что при сильномъ волненіи моря совершенно обнажаются. Что касается замка, то стѣны его мѣстами выдаются и въ тихую погоду. Всѣ эти зданія покрыты массой водорослей, устрицами и мидіями, за которыми рыбаки, то и дѣло, опускаются на дно и ходятъ по крышамъ и стѣнамъ затонувшихъ зданій. По словамъ археолога Бруна, развалины эти принадлежатъ милетскому городу Діоскуріи, основанному еще за многія сотни лѣтъ до Р. Хр. Этотъ городъ былъ разрушенъ во время войны Митридата съ Помпеемъ и потомъ возстановленъ при императорѣ Адріанѣ, подъ именемъ Севастополя. Съ тѣхъ поръ онъ славился своею обширной торговлей вплоть до XVII ст., когда перешелъ во власть турокъ, переименованъ ими въ Сухумъ-Кале и пришелъ въ упадокъ. Остается невыясненнымъ: сразу ли затонулъ этотъ городъ, или постепенно, какъ это и теперь наблюдается съ развалинами одной церкви, находящейся въ Сочинскомъ округѣ на берегу моря. Честь открытія этихъ развалинъ принадлежитъ кавказскому археологу Чернявскому.

Что касается до г. Баку, то подводныя развалины этого города начинаются далеко въ морѣ, не ближе, какъ за версту отъ берега, и состоятъ изъ разбросанныхъ тамъ и сямъ четырехъ-угольныхъ зданій. Большинство изъ нихъ поднимается на аршинъ и болѣе надъ водою. О томъ, когда этотъ городъ затонулъ и что это за городъ,—никому не извѣстно.

КІЕВЪ. Орнаменты академика Станицева-Лазарева для стѣнописи заново украшаемой живописью Успенской церкви признаны спеціальной Коммиссіей несоотвѣтствующими общему стилю и потому предположено ихъ соскоблить.

ЛУЖСКІЙ УѢЗДЪ. Еще недавно, по почину Имп. С.-Петербургскаго Археологическаго Института были произведены обширныя раскопки въ богатой типичными остатками древне-русскаго строя Водской пятинѣ, близъ ст. Вруды. Починъ этотъ нашелъ себѣ продолжателя въ лицѣ Л. Н. Целепи, производящаго теперь раскопки въ Лужскомъ уѣздѣ, вблизи извѣстной тамъ «Княжей горы»—мѣстности, изобилующей славянскими курганами. Тутъ найдены: кольца (въ томъ числѣ височныя), браслеты, бусы, перстни, серьги, бронзовыя и серебряныя, ножи, топоры, монеты, гончарныя издѣлія и даже остатокъ хорошо сохранившейся ткани. Всѣ найденные предметы, по слухамъ, передаются въ Новгородскій Музей.

МОСКВА. Недавно было получено оффиціальное извѣщеніе, что памятникъ Императору Александру II (въ Кремлѣ), къ ремонту котораго уже приступлено,—кромѣ

A travers la Russie (nouvelles locales).

пожизненнаго надзора за нимъ самого строителя Н. В. Султанова,—поступаетъ еще подъ наблюденіе: архитектора В. П. Загорскаго—со стороны Министерства Внутреннихъ Дѣлъ и Н. В. Воейкова—со стороны Министерства Императорскаго Двора.

Проектированный и Высочайше утвержденный для сооруженія въ Москвѣ памятникъ Н. В. Гоголю, на что собрано уже свыше 80 т. р., предположено построить къ 50-лѣтію его кончины, 21 февраля 1902 г.

МИНСКЪ. Вновь образовавшееся мѣстное «Общество любителей изящныхъ искусствъ», для достиженія своихъ цѣлей и задачъ—содѣйствовать развитію въ городѣ: живописи, пластики, зодчества, драматическаго искусства, музыки, поэзіи и художественнаго чтенія, устраиваетъ литературно-музыкальные вечера, спектакли, концерты, и предполагаетъ открыть въ скоромъ времени библіотеку и издавать свой журналъ.

ОДЕССКІЙ УЧ. ОКРУГЪ. Въ отвѣтъ на предложеніе попечителя Одесскаго учебнаго округа директорамъ реальныхъ училищъ (Комратскаго, Мелитопольскаго, Николаевскаго, Симферопольскаго и Херсонскаго) высказаться: не представляется ли необходимымъ и возможнымъ открытіе при послѣднихъ—особыхъ классовъ для постороннихъ лицъ, желающихъ заняться рисованіемъ и черченіемъ, получены были отзывы, что, среди мѣстнаго населенія (за исключеніемъ Комратскаго), ощущается потребность къ пріобрѣтенію практическихъ свѣдѣній по этой части и что означенные классы можно бы было открыть въ ближайшемъ же будущемъ, на что г. министръ народнаго просвѣщенія и выразилъ свое согласіе.

ПАВЛОВСКЪ. На открываемыхъ тамъ курсахъ для преподавателей въ школахъ дирекціи народныхъ училищъ, лекціи по исторіи искусствъ приглашенъ читать магистрантъ М. А. Поліевктовъ.

ПЕТЕРГОФЪ.

На Императорской Гранильной Фабрикѣ, гдѣ въ настоящее время работаетъ около 50 мастеровъ и учениковъ, оканчиваются изготовленіемъ, по рисункамъ директора Фабрики, проф. А. Л. Гуна, начатые еще въ 1890 году изъ доставленныхъ Екатеринбургомъ кусковъ зеленовато-волнистой яшмы и розоваго орлеца надгробные памятники съ орнаментами въ византійскомъ стилѣ на могилы Императора Александра II и Императрицы Маріи Александровны въ соборѣ Петропавловской крѣпости, а также кварцевыя и нефритовыя вазы и братины, каждая изъ цѣльнаго куска камня, отчасти для Парижской всемірной выставки, и, кромѣ того, различныя принадлежности внутренней сѣни въ строящійся на Екатерининскомъ каналѣ храмъ Воскресенія Христова, въ видѣ мозаичныхъ издѣлій изъ разноцвѣтныхъ сибирскихъ камней, напр., креста—по рисунку проф. Верещагина, 4-хъ панно—по рисункамъ самого строителя Парланда и т. д.

Въ настоящее время оканчивается, какъ наружная, такъ и внутренняя, отдѣлка строящейся на Петербургской ул., съ Высочайшаго соизволенія Императора Александра III, по проекту проф. Н. В. Султанова и подъ наблюденіемъ гражд. инженера В. А. Косякова, придворная церковь въ русскомъ стилѣ на 800 чел., стоимостію въ 500 тыс. руб. во имя св. ап. Петра и Павла, съ двумя придѣлами во имя св. Александра Невскаго и преп. Ксеніи.

ПЕТЕРБУРГЪ.

23 іюля на броненосцѣ береговой обороны «Генералъ-Адмиралъ Апраксинъ» В. К. Александру Михаиловичу была поднесена отъ Франко-русскихъ заводовъ картина масляными красками, раб. лейтенанта П. А. Дядина, изображающая корабль, выходящій на полномъ ходу въ свѣжую погоду изъ шхеръ близъ Стирсуденскаго маяка.

Осенью предположено было устроить особую выставку карикатуръ, какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ художниковъ, равно какъ портретовъ извѣстнѣйшихъ карикатуристовъ, а зимою—выставки произведеній проф. Клевера съ сыномъ и братьевъ Сала.

Предполагаемая вдовою пок. проф. Н. Е. Сверчкова посмертная выставка его произведеній должна заключать въ себѣ лишь послѣднія работы умершаго художника, въ томъ числѣ—заказанную ему незадолго до смерти картину: Имп. Екатерина II производящая смотръ л.-гв. гусарскому полку.

Возбужденный Товарищемъ Спб. городского головы С. А. Тарасовымъ вопросъ о сооруженіи памятника Имп. Александру III на Знаменской площади, по всестороннемъ обсужденіи въ одномъ изъ особыхъ засѣданій Городской Управы, будетъ внесенъ затѣмъ на рѣшеніе Думы.

Александровскій садъ въ Петербургѣ, 25-лѣтіе коего исполнилось 7 іюля этого года, долженъ вскорѣ украситься еще однимъ памятникомъ близъ средняго фонтана, а именно—бюстомъ знаменитаго композитора Глинки, раб. Пащенко, для котораго уже установленъ пьедесталъ съ соотвѣтственной надписью и нотами изъ «Руслана и Людмилы».

Съ 30 іюля, съ разрѣшенія г. министра внутреннихъ дѣлъ, въ Казначействѣ С.-Пб. Городской Управы открытъ пріемъ пожертвованій со всей Россіи на сооруженіе въ Петербургѣ памятника А. С. Пушкину.

Для новой читальной залы въ оканчиваемомъ отдѣлкой новомъ зданіи Императорской Публичной Библіотеки, на углу Екатерининской площ. и Толмазова пер., заказаны ск. Ларіонову 25 мраморныхъ бюстовъ извѣстнѣйшихъ изъ русскихъ ученыхъ, писателей, художниковъ и музыкантовъ, а именно: Ломоносова, Карамзина, Державина, Жуковскаго, Крылова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Грибоѣдова, Гончарова, Достоевскаго, Некрасова, Кольцова, Островскаго, Тургенева, гр. А. и Л. Толстыхъ, Шевченки, Бѣлинскаго, Добролюбова, Брюллова, Иванова, Айвазовскаго, Глинки, Рубинштейна, Чайковскаго, которые и будутъ помѣщены тамъ на особыхъ постаментахъ.

Во 2-й половинѣ іюля доставлена въ Русскій Музей Императора Александра III и вскорѣ должна быть выставлена тамъ картина В. И. Сурикова: «Суворовъ въ Альпахъ». Кромѣ того, туда поступили вновь и уже выставлены картины: «Три святителя» Боровиковскаго, «Побѣжденные» и «Побѣдители» В. В. Верещагина, «Штиль» Дубовского, «Два монаха» В. Жуковскаго (поэта) и «Богоматерь съ тѣломъ Спасителя» П. Жуковскаго—сына поэта, «Снѣгъ выпалъ въ сентябрѣ» Крыжицкаго, «Овощи» Михайлова, а также скульптурное произведеніе Либериха «Олень». Наконецъ, прибавилась еще коллекція рисунковъ пок. кн. Г. Г. Гагарина. Вышелъ изъ печати и французскій каталогъ Музея съ цинкографіями съ 50-ти картинъ.

Въ Русскій Музей поступили за время съ 1 іюля по 1 сентября: въ даръ отъ Государыни Императрицы Маріи Θеодоровны—два акварельныхъ рисунка воздуховъ, раб. В. М. Васнецова, и отъ сенатора Е. Е. Рейтерна—описаніе медальоновъ въ память военныхъ событій 1812—15 гг., раб. гр. Θ. П. Толстого. Число посѣтителей, достигшее въ прошломъ году со дня открытія Музея, т. е. съ 8 марта по 31 декабря 1898 г. включительно, цифры 119.129 чел. (при чемъ maximum былъ въ мартѣ—21.105 и minimum въ іюнѣ—6.664), въ нынѣшнемъ году вообще уменьшилось (за исключеніемъ числа посѣтителей въ іюнѣ).

Во 2-й половинѣ іюля въ Имп. Эрмитажѣ должны были начаться работы по полному переустройству отопленія нагрѣтымъ воздухомъ по системѣ Копенгагенскаго Музея, на что̀ ассигновано 800 т. р., но нѣсколько затянулись.

Въ іюлѣ послѣдовало назначеніе директора Императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскаго на должность директора Императорскаго Эрмитажа, за смертію кн. С. Н. Трубецкого, а въ сентябрѣ утвержденіе старшими хранителями: дѣлопроизводителя V класса Деп. Народ. Просв., ст. сов. Ленца, и младшаго хранителя, ст. сов. бар. Ливена, и Смирнова—младшимъ, а также увольненіе, по болѣзни старшаго хранителя, ст. сов. Руссова.

Предсѣдателемъ Имп. Археологической Коммиссіи, гр. А. А. Бобринскимъ пріобрѣтена, во время его пребыванія на XI Археологическомъ съѣздѣ въ Кіевѣ, большая художественно-археологическая коллекція предметовъ искусства.

Вятскимъ Статистическимъ Комитетомъ передана въ Имп. Археологическую Коммиссію весьма цѣнная въ научномъ отношеніи коллекція предметовъ изъ серебра, вѣсомъ 16 ф. 4 з., найденныхъ однимъ крестьяниномъ близъ р. Камы, за что̀ онъ и получилъ вознагражденіе въ размѣрѣ 1250 р. Тутъ: 4 большихъ блюда, одно—въ родѣ чайнаго, 4 чашки съ ручками на подобіе чайныхъ, 6 шейныхъ колецъ и обломокъ какого-то сосуда.

Проф. архитектуры А. А. Парландомъ и А. Н. Приваловымъ и худ. Н. К. Рерихомъ составлены проекты нагруднаго знака для членовъ Имп. Археологическаго Института по его новому уставу.

По иниціативѣ какой-то группы русскихъ художниковъ, какъ сообщали газеты, въ Петербургѣ учреждается новое Общество для содѣйствія художественному образованію въ Россіи, а при участіи нѣкоторыхъ членовъ Спб. Общества художниковъ—особое Общество для содѣйствія женскому художественному труду, чтобы дать женщинамъ возможность, какъ получать необходимое художественное образованіе, такъ и работать въ области живописи и скульптуры.

Съ 9 сентября открылись и будутъ продолжаться до 1 мая курсы изящныхъ работъ и разнаго рода живописи при СПб. Обществѣ поощренія женскаго художественно-ремесленнаго труда, съ платой по 5 р. въ мѣсяцъ за каждую спеціальность.

Съ октября должны были открыться практическіе курсы по различнымъ родамъ гравированія спеціально для женщинъ.

Занятія въ Имп. Академіи Художествъ должны начаться 2-го октября.

11 сентября начались занятія въ воскресной безплатной рисовальной школѣ при СПб. Ремесленной Управѣ, куда записалось на первый разъ 38 учениковъ изъ разныхъ мастерскихъ.

САРАТОВЪ. Въ помѣщеніи Боголюбовской Рисовальной Школы занимается около 15 монахинь, подъ руководствомъ преподавателя Школы. Обученіе происходитъ съ тою цѣлію, чтобы впослѣдствіи открыть при мѣстномъ женскомъ монастырѣ Школу живописи.

Проектируемые къ учрежденію духовнымъ вѣдомствомъ въ каждой епархіи особые Церковно-археологическіе Комитеты, для сохраненія и изученія письменныхъ и вещественныхъ памятниковъ старины, положено составить прежде всего изъ преподавателей мѣстныхъ духовно-учебныхъ заведеній, а затѣмъ изъ мѣстныхъ же духовныхъ и свѣтскихъ лицъ, интересующихся этимъ дѣломъ. Основываемые при Комитетахъ церковно-археологическіе музеи, находясь въ завѣдываніи преподавателей литургики, должны регистрироваться и описываться воспитанниками старшихъ классовъ духовныхъ семинарій, чтобы дать возможность будущимъ пастырямъ церкви всесторонне ознакомиться съ предметами археологіи и на практикѣ пріучиться къ правильному каталогизированію, описанію и храненію ихъ. Сообщенія и отчеты Комитетовъ должны печататься въ мѣстныхъ епархіальныхъ органахъ.

ИЗЪ-ЗА ГРАНИЦЫ.

ГЕССЕНЪ. Русская церковь во имя св. Маріи Магдалины, въ память почившей Императрицы Маріи Александровны, принцессы Гессенской, начатая постройкою въ 1897 г. по проекту проф. Л. Н. Бенуа, обошлась въ 300.000 марокъ и украшена образами, раб. Васнецова.

ДРЕЗДЕНЪ. Лѣтомъ тамъ была выставка произведеній Луки Кранаха, и докторъ Шанцъ замѣтилъ, что на картинахъ Кранаха у Евы, Лукреціи и даже богинь—круглыя спины, какъ будто онѣ списаны съ рахитиковъ. То же самое онъ замѣтилъ и на картинахъ А. Дюрера. Шанцъ не сомнѣвается въ правдивости передачи такихъ мастеровъ, какъ Кранахъ и Дюреръ, и дѣлаетъ выводъ, что нѣмки періода Возрожденія отличались искривленнымъ позвоночникомъ, а это, будто бы, оттого, что онѣ не носили корсета. Вотъ на какія мысли навели медика картины Кранаха!

Раскопки въ КОРИНѲѢ. Американскій Археолог. Институтъ не одинъ разъ производилъ раскопки на мѣстѣ расположенія древняго Коринѳа; но послѣднія раскопки оказались наиболѣе успѣшными. Открыли знаменитый источникъ дочери коринѳскаго царя Главки, невѣсты Язона, которая умерла близъ него въ страшныхъ мученіяхъ, надѣвъ отравленную одежду, присланную ей Медеей. Недалеко отъ источника, тамъ, гдѣ въ древности находился храмъ Аполлона, вырыта была женская рука съ позолоченнымъ браслетомъ изъ мрамора, окрашеннаго въ яркій желтый цвѣтъ, и двѣ женскія статуи. Обѣ онѣ прекрасной работы, но безъ головъ и съ отбитыми руками. Повидимому, онѣ относятся ко 2-му вѣку по Р. Хр.: это можно заключить по найденной тамъ же надписи, которая гласитъ, что зданіе источника въ то время было исправлено и украшено Геродомъ Аттикомъ. Найденная рука съ позолоченнымъ браслетомъ еще лишній разъ доказываетъ, что древніе скульпторы красили свои статуи. Все, наиболѣе интересное, полученное изъ раскопокъ, помѣщено въ Аѳинскій Музей.

НЕВШАТЕЛЬ. Лѣтъ тридцать тому назадъ тамъ была основана для рабочихъ безплатная вечерняя школа профессіональнаго рисованія и лѣпки, возникшая на средства частныхъ лицъ. Въ 1897—1898 уч. г. число учениковъ, записавшихся въ школу, достигло 175 чел. Курсъ ученія продолжается 7 мѣс.; по окончаніи ученья, устраивается выставка, на которой общество знакомится съ успѣхами учащихся.

ПАРИЖЪ. Для декорацій нѣкоторыхъ группъ русскаго отдѣла на всемірной выставкѣ 1900 г. приглашенъ художникъ Изенбергъ.



Редакторъ Н. П. СОБКО.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Печатня Р. Голике, Спасская ул., д. 17.

Систематическій Указатель

статей и рисунковъ

ИЛЛЮСТРИРОВАННАГО ИЗДАНІЯ

ИСКУССТВО

и

Художественная Промышленность

за I-й (1898 99) годъ.

А) СТАТЬИ.

I. По Русскому Искусству.

I,1. Біографіи и характеристики художниковъ.

1. Викторъ Михайловичъ ВАСНЕЦОВЪ. Воспоминанія и замѣтки **В. В. Стасова**. 65—96; 137—183.
2. Василій Васильевичъ ВЕРЕЩАГИНЪ, какъ архитекторъ. 99—100.
3. Василій Васильевичъ ВЕРЕЩАГИНЪ по отзывамъ англичанъ. Наброски **Е. Л.** 743—754.
4. Нѣчто по поводу смерти Н. Д. ДМИТРІЕВА-ОРЕНБУРГСКАГО. 405—406.
5. Замѣтка объ И. И. ЕНДОГУРОВѢ. 404.
6. Художникъ Н. Е. РАЧКОВЪ, ст. **Сергѣя Глаголя**. 881—890.
7. Замѣчательный скульпторъ Т. Ѳ. РИСЪ), ст. **Д. В. (Григоровича**. 267—275.
8. Къ смерти Н. Е. СВЕРЧКОВА. 406—407.
9. Памяти П. М. ТРЕТЬЯКОВА. I—II (въ № 4—5).
10. Нѣсколько словъ о художественной дѣятельности И. И. ШИШКИНА, ст. **М. Далькевича**. 393—397.
11. Памяти Н. А. ЯРОШЕНКО, ст. **Н. К.** 397—402.
12. Надъ могилой Н. А. ЯРОШЕНКО, ст. **Е. Ганейзера**. 402—403.

I,2. Некрологи за 1898 г.

13. Архитектора Н. Л. БЕНУА (р. 1813). 410.—**14.** Рисовальщика Н. А. БОГДАНОВА (р. 1840). 408.—**15.** Скульптора Г. І. БОТТА (р. 1836). 409.—**16.** Архитектора Д. И. ГРИММА (р. 1828). 410.—**17.** Живописца И. П. КЕЛЕРА (р. 1826). 702.—**18.** Скульптора И. Ѳ. КОВШЕНКОВА (р. 1824). 409. — **19.** Рисовальщика И. Я. КРАСНИЦКАГО (р. 1830). 408.—**20.** Художницы П. П. КУРІАРЪ, рожд. Вохиной (р. 1850). 411.—**21.** Рисовальщика А. И. ЛЕБЕДЕВА (р. 1835). 408.—**22.**

2,2. Письма и путевыя замѣтки художниковъ

(Какъ автобіографическій матеріалъ).

3,1. Разборы художественныхъ произведеній.

3,2. Мелкія извѣстія о занятіяхъ художниковъ, памятникахъ, постройкахъ, реставраціяхъ раскопкахъ и проч.

Занятія художниковъ.

Памятники.

Постройки.

53. Въ Виндавѣ—храма во имя св. Николая. 839.

54. Въ Гессенѣ—русской церкви, по проекту А. Н. БЕНУА. 1050.

55. Въ Москвѣ—университетской библіотеки, по проекту К. М. БЫКОВСКАГО. 1046.—**56.** Дома А. А. Морозова по проекту арх. В. А. МАЗЫРИНА. 244.

57. Въ Петергофѣ—придворной церкви, по пректу Н. В. СУЛТАНОВА. 1048.

58. Въ Портъ-Артурѣ—храма по проекту архит. Воен. Мин. А. Н. ФОНЪ-ГОГЕНА. 700.

Реставраціи.

59. Въ Кіевѣ—Успенской церкви съ орнаментами акад. СТАНИЩЕВА-ЛАЗАРЕВА. 1047.

60. Въ Москвѣ — новые иконостасы и патріаршія надгробія въ Успенскомъ соборѣ. 245.—**61.** Проломъ въ Китайской стѣнѣ противъ Грузинскаго пер. 620.

62. Въ Псковѣ—ремонтъ Спасо-Преображенскаго Мирожскаго храма. 509.

Раскопки.

63. На Кавказѣ. 1047.—**64.** Въ Лужскомъ уѣздѣ. 1047.

Древности.

65. Съ Княжей горы въ Кіевѣ. 839.

4,1. Отзывы о художественныхъ конкурсахъ.

Въ Москвѣ:

66, 67. Обычный конкурсъ въ Общ. Любителей Художествъ и вызванная присужденіемъ премій сенсація. 385—386; 707—709 (въ корресп. **Н. В. Некрасова**).

68—70. Присужденіе премій на объявленномъ Строгановскимъ Училищемъ конкурсѣ, и письма по этому поводу: **Р. Фреймана** и **А. Ѳомина**. 387, 622, 718.

Въ Петербургѣ:

71. Отчетъ о конкурсѣ художественныхъ рисунковъ для Имп. Фарфороваго и Хрустальнаго заводовъ. 232.

72. Ежегодный художественный конкурсъ (въ Имп. Общ. Поощр. Худ.). 612—613.

73. Отзывы о присужденіи премій по конкурсу на сочиненіе рисунковъ для открытыхъ писемъ (по задачѣ «Краснаго Креста»). 609—612.

74. Конкурсъ на сочиненіе орнаментальныхъ рисунковъ конвертовъ для визитныхъ карточекъ, по задачѣ «Краснаго Креста». 828—829.

75. Результаты нашихъ конкурсовъ (подъ № 1). 689—693.

76. Отчетъ о результатахъ нашихъ конкурсовъ подъ № 2—5. 823—828.

77. По поводу конкурса на орнаментальныя сочиненія. II—VI (въ № 8).

4,2. Мелкія извѣстія о конкурсахъ.

78. Въ Москвѣ—вновь объявленные конкурсы въ Общ. любителей художествъ и въ Строгановскомъ Училищѣ. 831.

79. Въ С.-Петербургѣ—конкурсъ проектовъ народнаго дома въ Общ. Архитекторовъ, по задачѣ Харьк. Общ. распространенія грамотности. 493.

5,1. Отчеты о выставкахъ.

80. Живопись въ Варшавѣ, ст. **Д. Г. Н.**: I. Постоянная выставка «Общ-ва Поощренія Художествъ въ Царствѣ Польскомъ». 806—810; II. Выставка Общ-ва польскихъ художниковъ «Искусство». 811—816.

Въ Ригѣ:

133. Произведеній В. В. ВЕРЕЩАГИНА. 839. — **134.** Картинъ Н. Е. ЛУНДА. 510. — **135.** Рисунковъ и этюдовъ художника АЛЕКС. ШНЕЙДЕРА. 509.

Въ Петербургѣ:

136. Альбомовъ А. П. БОГОЛЮБОВА въ библіотекѣ Имп. Акад. Худ. 133.— **137.** Отчетъ по приходу и расходу «весенней» выставки въ Имп. Акад. Худ. за 1898 г. 494.—**138.** Комитетъ жюри для «весенней» выставки. 699.—**139.** Американскихъ художниковъ въ Акад. Наукъ. 493.—**140.** Древностей въ Имп. Археологической Коммиссіи для Высочайшаго обозрѣнія. 701.— **141.** І-го Дамскаго Худож. Кружка. 701.—**142.** Карикатуръ и **143.** Произведеній КЛЕВЕРА. 1048.—**144.** Картинъ вѣнскаго худож. МИЛИХА въ Училищѣ бар. Штиглица. 702.—**145.** СПб. Об-ва Художниковъ. 700.— **146.** Передвижная въ Имп. Об-вѣ Поощр. Художествъ. 700.—**147.** Акварелей и рисунковъ «Понедѣльниковъ» въ Соляномъ Городкѣ. 701.— **148.** Ремесленная въ Соляномъ Городкѣ. 701. — **149.** Произведеній Н. Е. СВЕРЧКОВА и **150.** бр. САЛА. 1048.— **151.** Франко-Русская: награды на ней 493. **152.** Худож.-промышл. отдѣлъ ея. 701.

153. Въ Тифлисѣ—картинъ грузинскаго художника ГАБАШВИЛИ. 620.

154. Въ Харьковѣ—ученическихъ работъ Городской школы рисованія и живописи. 621.

155. Въ Парижѣ — всемірная: Павильоны Средне азіатскихъ владѣній съ декораціями К. А. КОРОВИНА. 392, 1044.— **156.** Крайняго Сѣвера съ декораціями ЯРЦЕВА. 509. — **157.** Декораціи ИЗЕНБЕРГА. 1050. — **158.** Правила участія русс. художниковъ въ художеств. отдѣлѣ ея. 830.

5,3. Извѣстія о художественныхъ аукціонахъ.

Въ Москвѣ:

159. Въ д. Захарьина на Кузнецкомъ мосту. 706.—**160.** Въ Историческомъ Музеѣ. 386.—**161.** Въ Международномъ Банкѣ. 386.—**162.** Въ Обществѣ Любителей Художествъ. 386, 707.

6,1. Обзоры музеевъ.

163. Историческій Музей въ Москвѣ, ст. **В. И. Сизова:** 513—533, 623—638.

164. Высочайшій даръ Русскому Музею Имп. Александра III: 113—116.

165. Художественно-промышленный Музей бар. Штиглица (въ С.Петербургѣ), ст. **Л. Г. Антокольскаго:** 867—873.

6,2. Мелкія извѣстія о музеяхъ.

166. Въ Кіевѣ—Общества древностей и искусствъ: постройка новаго зданія для него и пріемъ пожертвованій. 619.

Въ Москвѣ:

167. Изящныхъ искусствъ имени Имп. Александра III: Постройка и отдѣлка его 509. — **168.** Отчетъ за 1898 г. 834.—**169.** Экстренное засѣданіе Комитета для избранія членовъ. 835.— Русскій Историческій Музей.— **170.** Новыя поступленія. 244.—**171.** Двѣ новыя залы Владиміро-Суздальскія. 509. — Публичный и Румянцевскій Музеи.— **172.** Двѣ картины раб. РЕМБРАНДТА. 504.—**173.** Коллекція художеств. предметовъ отъ М. М. Львовой. 834.—**174.** Пожертвованіе Д. И. Щукина. 1045. — **175.** Должности смотрителя и реставратора. 1045.— **176.** Отчетъ за 1898 г. 834.—Галлерея П. и С. Третьяковыхъ: **177.** Новая зала, новое размѣщеніе, новый каталогъ, новыя пріобрѣтенія. 263.— **178.** Золотой вѣнокъ отъ имени русскихъ художниковъ къ портрету П. М. Третьякова. 392.—**179.** Завѣщаніе значительнаго капитала покойнымъ. 392.—**180.** Неутвержденіе завѣщанія основателя. 707.—**181.** Высочайшее повелѣніе объ его утвержденіи. 1045.— **182.** Отказъ Моск. Город. Думы завѣдующему русскимъ художеств. отдѣломъ на Парижской всемірной выставки въ дачѣ 82 картинъ. 710.—**183.** Назначеніе особаго смотрителя. 835.—**184.** Особое Совѣщаніе при Моск. Город. Думѣ относительно организаціи упра-

вленія галлерей и учрежденіе спеціальнаго Совѣта. 835.—**185.** Утвержденіе Думою правилъ для управленія галлереей 836.—**186.** Избраніе въ члены Совѣта. 836, 1044.—Музей П. И. Щукина: **187.** Постройка новаго дома въ стилѣ XVII ст. 243.

Въ С.-Петербургѣ.

Русскій Имп. Александра III: **188.** Пріобрѣтенія для него съ выставокъ. 699.—**189.** Новыя поступленія и число посѣтителей. 700, 1049.—Художественно-Промышленный Имп. Об-ва Поощр. Худ. — **190.** Передача туда изъ Акад. Худож. мозаики ЛОМОНОСОВА «Полтавская баталія». 830.—Имп. Эрмитажъ: **191.** Ремонтъ 2-хъ бывшихъ «русскихъ» залъ подъ «французскую» школу. 232.—**192.** Работы по переустройству отопленія. 1049.—**193.** Назначеніе новаго директора и старшихъ консерваторовъ 1049.—Этнографическій при Имп. Акад. Наукъ: **194.** Новая коллекція предметовъ быта. 496.

195. Въ Самарѣ—художественное отдѣленіе при Городскомъ Музеѣ. 411.

196. Русскій — въ Константинополѣ: обогащеніе и расширеніе его. 496.

7,1. Очерки художественныхъ школъ.

197. О художественной школѣ и музеѣ въ Ковнѣ. 1043—1044.

198. Строгановское Училище техническаго рисованія въ Москвѣ, ст. **Москвича.** 285—298.

199. Школы въ Харьковѣ: бывшая М. Д. РАЕВСКОЙ-ИВАНОВОЙ, нынѣ Городская; профессіональная г-жи НАБЯШЕВОЙ-МЕНЧИЦЪ и художественно-промышленная на средства БОРОДАЕВСКАГО,—въ корресп. изъ «Харькова», **Е. К. Р-на.** 128—131.

200. Школа иконописанія въ с. Холуѣ, Владимірской губ., ст. **В. Т. Георгіевскаго.** 881—866.

7,2. Мелкія извѣстія о школахъ:

201. Въ Воронежѣ—безплатная рисовальная: пособіе ей отъ Деп. Торг. и Мануф. 508.

202. Въ Екатеринбургѣ — художеств.-промышленная съ августа 1900 г. 1047.

203. Въ Иваново-Вознесенскѣ: открытіе и расширеніе ея. 411.

204. Въ Иркутскѣ—иконописная. 1047.

205. Въ Миргородѣ—художественно-промышленная имени Н. В. Гоголя: маіоликовый иконостасъ по рис. Н. НИКИТИНА для храма въ Буэносъ-Айресѣ. 508.

Въ Москвѣ.

Строгановское Училище техническаго рисованія: **206.** Перемѣны въ пріемѣ учениковъ и въ системѣ преподаванія; новые классные конкурсы; пожертвованія въ его Музей. 241, **207.** Пожертвованіе коллекціи К. С. Попова. 504, 707, 1045; **208.** 1000 р. Н. Д. Страхѣевымъ. 707; **209.** Новыя пріобрѣтенія въ Музей, участіе въ Парижской всемірной выставкѣ, новые предметы, преподаванія. 1046; **210.** Полученіе отъ Мин. Фин. дома на Мясницкой. 620; **211.** Празднованіе 100-лѣтняго юбилея со дня рожденія А. С. Пушкина. 832; **212.** Открытіе въ губерніи цѣлаго ряда школъ для кустарей. 839.—Училище живописи, ваянія и зодчества: **213.** Новыя мастерскія и новые преподаватели. 389.

Въ Одессѣ.

214. Рисовальная: фондъ для покупки художеств. принадлежностей. 509.—**215.** Реальныя училища въ Округѣ: классы рисованія и черченія для постороннихъ. 1048.

Въ Павловскѣ—**216.** Курсы для преподавателей въ народ. училищахъ. 1048.

Въ Саратовѣ—**217.** Боголюбовская рисовальная: занятія въ ней монахинь. 1049.

Въ С.-Петербургѣ.

Рисовальная Имп. Общ. Поощр. Худож.: **218.** Устройство въ ней дополнительныхъ классовъ для Акад. Худож. 133; **219—220.** Утвержденіе наградъ на полугодичномъ экзаменѣ и ученическомъ конкурсѣ. 411, 713, 793.—**221.** Открытіе занятій въ разныхъ школахъ. 1049.

8,1. Очерки разныхъ художественныхъ учрежденій.

8,2. Извѣстія и отчеты о собраніяхъ Художественныхъ учрежденій.

9-го мая. 830; **255.** Нагрудный знакъ для членовъ. 1049.—Археологическая Коммиссія: **256.** Планъ реставраціи замѣчательныхъ древностей Россіи и выдача разрѣшеній на производство раскопокъ. 406; **257.** Новыя поступленія изъ Вятской и Кіевской губ. 1049.—Коммиссія по выработкѣ программы чествованія памяти А. С. Пушкина: **258.** Предложеніе В. М. ВАСНЕЦОВУ иллюстрировать «Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ». 495.—Общества: Русское Археологическ. **259—260.** Собранія: января 14-го; 18-го, 22-го и 29-го, 495; 496; февраля 11-го и марта 15-го. 701.—Гражданскихъ Инженеровъ: **261.** Сообщеніе В. А. Косякова, въ собраніи 22-го января, о постройкѣ церкви на Гутуевскомъ островѣ. 495.—Любителей Древн. Письменности: **262.** Собраніе 2-го марта. 701.—Поощренія Женскаго Художеств.-ремесленнаго Труда. **263.** Классы Поощренія Художествъ. 1049.—**264.** Общее годичное собраніе 16-го мая съ извлеченіемъ изъ отчета. 693.—Русс. Акварелистовъ: **265.** Общее годичное собраніе 7-го апрѣля. 700.—С.-Петербургское Художниковъ: **266.** Общее годичное собраніе 19-го января. 495; 25-го февраля. 700.—Товарищество Передвижныхъ Выставокъ: **267.** Избраніе новыхъ членовъ и расширеніе круга его дѣйствій. 700.—Для содѣйствія художеств. образованію въ Россіи: **268.** Основаніе его. 1049.

9. Очерки фабрикъ и заводовъ.

269. Дятьковская хрустальная фабрика г. Мальцова въ Брянскомъ уѣздѣ, Орловской губ., и изготовленные на ней эмальированные сосуды по рис. **Е. М. Бёмъ.** 184.

270. Имп. Фарфоровый заводъ въ Петербургѣ, ст. **Н. П. Собко.** 299—322.

271. Извѣстія о работахъ Петергофской гранильной фабрики. 1048.

10. Очерки народнаго производства.

272. Къ исторіи народнаго орнамента, ст. художника **Е. М. Маковскаго.** 540—545.

11. Статьи о художественномъ образованіи и воспитаніи.

273. О нѣкоторыхъ вѣяніяхъ въ педагогіи искусства. Рѣчь **Н. И. Мурашко** въ Кіевской школѣ рисованія. 929—934.

274. Художественное образованіе, ст. **Д. А. Пахомова.** 919—928.

275. О творчествѣ въ живописи, ст. **Д. А. Пахомова.** 1018—1026.

276. Роль творчества въ исторіи. Рѣчь **А. Ѳ. Гартвига** въ Строгановскомъ Училищѣ въ Москвѣ. 1009—1017.

277. Искусство и археологія. Лекціи въ Имп. Археолог. Институтѣ **Н. К. Рериха.** 185—194; 251—266.

278. Нехудожественность нашихъ художественныхъ магазиновъ, зам. **Н. К. Рериха.** 914—918.

12. Обзоры художественной литературы.

279. По поводу книги гр. Л. Н. Толстаго объ искусствѣ, ст. **М. М. Антокольскаго.** 49—60.

280. О «прекрасномъ» въ искусствѣ. Нѣсколько замѣчаній по поводу книги гр. Л. Н. Толстого объ искусствѣ, статья пок. **В. В. Чуйко.** 998—1008.

281. Что представляли изъ себя русскіе художественные журналы 1807—1897 гг., ст. **Н. П. Собко.** 5—32.

13. Библіографія.

282. «Архитектурные мотивы», вып. I и II, Москва, 1899, 844.—**283.** «Листки изъ записной книжки»,

художника В. В. Верещагина. 250.—**284.** «Эллада», д-ра В. Вегнера, въ перев. Евстафьева, съ иллюстр. СПб. 1899 г. 845.—**285.** «Фаустъ» Гёте въ перев. А. Фета, съ рис. Э. Зейберта, СПб., 1899 г. 845.—**286.** Ю. Кулаковскій «Смерть и безсмертіе въ представленіяхъ древнихъ Грековъ», Кіевъ, 1899 г. 846.—**287.** «Дрезденская Картинная Галлерея», текстъ Любке. Перев. съ нѣм. А. И. Сомова, 2 т. въ 4-ку. СПб., изд. Суворина,—зам. **А—ва.** 412.—**288.** «Отрокъ-Мученикъ, Углицкое преданіе», В. М. Михневича, съ рис. Нестерова, Сурикова и Бёмъ, СПб. 1898 г. 845.—**289.** «Міръ Искусства», **О.** 298.—**290** и **291.** «Исторія русскаго искусства», А. П. Новицкаго, М. 1899 г. 247, и въ корр. «Московскія Художественныя новости», **Н. В. Некрасова.** 846.—**292.** «Открытыя письма и карточки съ рисунками художниковъ», изд. СПб. Комитета попеченія о сестрахъ Краснаго Креста. 249.—**293.** П. Н. Полевой «Неподкупное», съ рис. Е. П. Самокишъ-Судковскій, СПб. 1898 г. 845.—**294.** «Портреты и картины, хранящіеся въ Моск. Главномъ Архивѣ Мин. Иностр. Дѣлъ», М. 1898 г. 844.

295. «Пушкинскій альбомъ Нивы» — въ ст.: «Два слова объ иллюстраціяхъ литературно-художественныхъ произведеній», **Н. Николаева.** 846 — 850. — **296.** «Пушкинскія иллюстраціи», зам. **Н. К.** 1027—1028.—**297.** «Художественныя произведенія, относящіяся къ Пушкину», стр. VIII (въ № 8).

298. Ѳ. И. Буслаевъ. Обзоръ трудовъ его по исторіи и археологіи искусства», Е. К. Рѣдина, Харьковъ 1898, 8°—зам. **Н. В. Н.** 412.—**299.** Письмо И. Е. Рѣпина о декадентахъ въ «Нивѣ». 843.—**300.** «Соборъ св. Владиміра въ Кіевѣ» въ изложеніи А. Д. Эртеля и В. Г. М., изд. С. В. Кульженко. 249.—**301.** «Имп. Эрмитажъ. Каталогъ карт. галлереи», А. Сомова, ч. I. 846.—**302.** «Памятникъ имп. Александу II въ Кремлѣ Московскомъ», проф. Н. Султанова, СПб. 1898 г. 844.—**303.** Мнѣнія иностранцевъ о книгѣ Л. Толстого «Что такое искусство» въ «Grande Revue» и «Журналѣ журналовъ».842.—**304.** Собранія Б. И. и В. Н. Ханенко: «Древности Русскія», Кіевъ 1899 г. 846.—**305** и **306.** «Альбомъ розъ», Л. М. Эндауровой. 250, 846.

II. По Восточному Искусству.

307. О Бахчисарайскомъ дворцѣ и его реставраціи, ст. академика **Н. П. Кондакова:** 435—452.

308. Гончарное производство туземцевъ Средней Азіи, ст. **Н. Н. Щербины-Крамаренко:** 195—202.

III. По Иностранному Искусству.

1. Біографіи художниковъ и разборъ ихъ произведеній.

309. ВЕЛАСКЕЦЪ («памятка» по случаю 300-лѣтней годовщины дня его рожденія), ст. **Н. Ѳ. Селиванова:** 965—997.

310. Антонисъ ВАНЪ-ДЕЙКЪ, ст. **Н. Ѳ. Селиванова:** 546—567; 639—657.

311. Французскій художникъ Л. ЛЕВИ-ДОРМЕРЪ, ст. **Жака Сорреза:** 662 - 669.

312. МОРЕТТО ДА БРЕШІЯ, ст. княгини **М. С. Урусовой:** 769—780.

313. Новые РЕМБРАНДТЪ и ЭЛЬСГЕЙМЕРЪ въ Имп. Эрмитажѣ, ст. **А. И. Сомова:** 105—112.

314. Голландскій жанръ въ XVII ст.: I. ЯНЪ СТЭНЪ, ст. **А. А. Сомова:** 891—913.

2,1. Обзоры выставокъ.

Въ Англіи:

315. Лондонскія выставки въ 1899 г., корресп. **Н. Пикокъ.** 1029—33.

316. Международное Общество живописцевъ, скульпторовъ и граверовъ въ Лондонѣ, корресп. **Ф. Риндера.** 1033—39.

317. Замѣтки о переворотѣ въ бельгійской художественной школѣ, ст. **Ф. Кнопфа.** 203—224.

318. Нѣсколько мыслей по поводу религіозной живописи на бельгійской выставкѣ (въ С.-Петербургѣ), ст. **Староверa.** 361—367.

319. Искусство въ Германіи 1897—98 гг., зам. **Д. С.** 368—372. Празднованіе 70-ти лѣтія Арнольда БЁКЛИНА: его жизнь, монографія о немъ, выставки его произведеній. 368—369; выставки картинъ ГОЛЬБЕЙНА, 369, и РЕМБРАНДТА, 369—370; фрески для украшенія общественныхъ зданій. 370—371; расходуемыя на художественныя цѣли суммы. 371; умершіе художники. 371—2.

Въ Испаніи:

320. Мадридскія выставки, зам. **Ѣ. Є.** 1039—42.

321. Художественное движеніе въ 1898 году во Франціи, корресп. **Жака Сорреза.** 323—360.

322. Парижскіе салоны 1899 г.: I. Живопись, ст. **Маріуса Вашона.** 781—805.

323. Хорватское искусство (Художественное Общество въ Загребѣ и его изданіе). 373—374.

2,2. Мелкія извѣстія о выставкахъ и музеяхъ.

ВЫСТАВКИ:

324. Работъ ВАНЪ-ДЭЙКА въ Антверпенѣ 372. **325—6.** Работъ Л. КРАНАХА въ Дрезденѣ. 840, 1050. **327.** Произведеній РЕМБРАНДТА въ Амстердамѣ: порча картины «Эсѳирь, Аманъ и Артаксерксъ». 372; **328.** Въ Лондонѣ: бо́льшая полнота ея. 840. **329.** Художественной фотографіи въ Берлинѣ. 372. **330.** Годичная Художественная въ Мюнхенѣ. 540. **331.** Международная художественная въ Монако. 372. **332.** Въ Прагѣ. 510.

МУЗЕИ.

333. Британскій въ Лондонѣ: завѣщаніе въ его пользу бар. Ротшильда. 840. **334.** Гюстава МОРО въ Парижѣ. 372.

ШКОЛЫ.

335. Въ Нёвшателѣ—профессіональнаго рисованія и лѣпки. 1050.

3,1. Очерки исторіи искусствъ.

336. Образъ смерти (къ исторіи изображенiй смерти въ предметахъ искусства), проф. **Е. К. Рѣдина.** 469—475.

3,2. Мелкія извѣстія.

ПАМЯТНИКИ:

337. Срытіе палаццетто ди С. Марко въ Римѣ. 841.

РАСКОПКИ и ОТКРЫТІЯ.

338. Въ Коринѳѣ — Американскаго Археологическаго Института. 1050.— **339.** Въ Тунисѣ, произвед. Гауклеромъ. 842. **340.** Древне-Римской стѣнной живописи въ Страсбургѣ, реставрир. Геннингомъ. 841.—**341.** Вавилонскихъ развалинъ на бер. Евфрата, подъ руковод. д-ра Р. Кольдевея. 841.—**342.** Изображенія висячихъ садовъ Вавилонскихъ, въ Британскомъ музеѣ, откр. Б. Мейеромъ. 842.

СЪѢЗДЫ.

343. Исторический въ честь Павла Діакона въ Фріулѣ, въ Италіи. 841.

4. Очерки художественныхъ производствъ.

344. Новая отрасль художественной промышленности (иллюстриров. открытыя письма), ст. **Н. Л. Шабельской.** 670—682.

345. Художественныя вышивки на обыкновенной швейной машинѣ Зингеръ, ст. **А. И. Маркова.** 683—688.

346. Датскій фарфоръ и Королевская Копенгагенская фабрика, ст. **П. П. Марсеру.** 755—768.

5. Статьи по общимъ вопросамъ искусства.

347. Мысли живописца, ст. **Бенжамена Констана.** 567—574.

6. Библіографія.

348. A. PHILIPPI. «Die Kunst des 15 u 16 Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden», Leipz. 1898,—зам. **А. А. С—ова** 843.

349. «Hrvatski Salon», 3 вып. 842.

350. Журналъ «Нада» въ Сараевѣ. 842.

В) СНИМКИ.

а) НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ.

I. Съ картинъ и рисунковъ.

БОГОЛЮБОВЪ, А. П.

1. «1877. Дѣло Скрыдлова» (на Дунаѣ). Фототипія А. И. Вильборга въ СПб.—къ стр. 947.

БОРИСОВЪ, А. А.

2 «Привалъ художника на берегу Карскаго моря». Фототип. К. А. Фишера въ Москвѣ,—къ стр. 428.

3. «Священное мѣсто самоѣдовъ на сѣв. Болванскомъ носу» (о. Вайгачъ).—Тоже,—къ стр. 428.

4. «Закатъ солнца на кладбищѣ». Фотохромотипія А. И. Вильборга и А. А. Ильина въ СПб.—къ стр. 432.

5. «Плывучій ледъ въ Бѣломъ морѣ».—Тоже,—къ стр. 433.

ВАСНЕЦОВЪ, А. М.

6. «Старо русскій городъ». Фототипія К. А. Фишера въ Москвѣ.—къ стр. 608.

ВАСНЕЦОВЪ, В. М.

7. «Послѣ побоища», по Слову о полку Игоревомъ, (въ Моск. гал. Третьяковыхъ). Фототипія К. А. Фишера въ Москвѣ.—къ стр. 144.

8. «Пиръ каменнаго вѣка». Эскизъ стѣнописи въ Русскомъ Историческомъ Музеѣ въ Москвѣ (изъ собранія И. С. Остроухова въ Москвѣ). Фототипія Шерера и Набгольца въ Москвѣ.—къ стр. 160.

9. «Стѣнопись во Владимірскомъ соборѣ въ Кіевѣ». Фототипія А. И. Вильборга въ СПб.—къ стр. 176.

10. «Сиринъ и Алконостъ, пѣсни радости и печали». (изъ собранія Вел. Кн. Сергія Александровича). Фототипія О. Ренара въ Москвѣ.—къ стр. 182.

11. «Царь-Берендѣй» (съ акварели отъ Е. М. Бёмъ). Фотохромотипія А. И. Вильборга.—къ стр. 97.

12. Проектъ декораціи для 3-го акта драмы «Снѣгурочка». Фотохромотія А. И. Вильборга и А. А. Ильина въ СПб.—къ стр. 97.

ГАРТМАНЪ, В. А.

13. «Волшебный замокъ Черномора», изъ оперы М. И. Глинки «Русланъ и Людмила» на слова Пушкина (съ акварели, принадлеж. Д. В. Стасову). Фотохромотипія А. И. Вильборга и А. А. Ильина въ СПб.—къ стр. VIII въ № 8.

14. «Волшебный полетъ Черномора».—Тоже,—къ стр. VIII въ № 8.

ГЕРАРДОВЪ, Н. Н.

15. «Маска Пушкина». Оригин. литографія съ экземпляра, принадлеж. его секунданту Дантесу.—къ стр. I въ № 8.

ЗАРИНЪ, Е.

16. «На каторгу». Грав. на деревѣ И. Н. Павловъ.—къ стр. 227.

ЗАРУБИНЪ, В. И.

17. «Вечерній аккордъ». Оригинальная литографія художника съ его картины.—къ стр. 230.

КАНДАУРОВЪ, А. И.

18. Сцена изъ «Сказки о Золотомъ Пѣтушкѣ», А. С. Пушкина. Хромолитографія Р. Р. Голике.—къ стр. 1027.

КИСЕЛЕВЪ, А. А.

19. «Прерванная жатва». Фототипія К. А. Фишера въ Москвѣ.—къ стр. 608.

КОВАЛЕВСКІЙ, П. О.

20. Сцена изъ «Войны и Міра» гр. Л. Н. Толстого. Фототипія А. И. Вильборга въ СПб., къ стр. 1098.

КРАМСКОЙ, И. Н.

21. «Портретъ В. М. Васнецова» (изъ Моск. галлереи бр. Третьяковыхъ). Грав. крѣпкой водкой В. В. Матэ.—къ стр. 65.

22. Портретъ П. М. Третьякова (въ его галлереѣ). Грав. крѣпкой водкой В. В. Матэ.—къ стр. V въ № 4—5.

НЕСТЕРОВЪ, М. В.

23. «Благовѣщеніе». Картина, пріобр. Государемъ Императоромъ съ XXVI-й передвижной выставки. Грав. на деревѣ И. Н. Павловъ,—къ стр. 602.

ПРЯНИШНИКОВЪ, И. М.

24. «Крестный ходъ». Карт., пріобр. Русскимъ Музеемъ Имп. Александра III въ С.-Петербургѣ. Грав. на деревѣ И. Н. Павловъ,—къ стр. 1049.

РЕРИХЪ, Н. К.

Изъ серіи картинъ «Начало Руси»:

25. «Гонецъ — возсталъ родъ на родъ». Грав. на деревѣ К. Зоммеръ.—къ стр. 595.

26. «Сходятся старцы».—Тоже,—къ стр. 595.

РѢПИНЪ, И. Е.

27. «Портретъ П. П. Чистякова (въ Моск. галлереѣ бр. Третьяковыхъ). Грав. на деревѣ К. А. Зоммеръ.—къ стр. 614.

СУРИКОВЪ, В. И.

28. «Переходъ Суворова черезъ Альпы въ 1799 г.». Картина, пріобр. Государемъ Императоромъ съ XXVII-й передвижной выставки для Русскаго Музея Имп. Александра III въ Петербургѣ. Фототипія А. И. Вильборга.—къ стр. 949.

ТРОПИНИНЪ, В. А.

26. Набросокъ портрета А. С. Пушкина съ натуры (изъ собр. И. Е. Цвѣткова въ Москвѣ). Фототипія Шерера и Набгольца въ Москвѣ.—къ стр. I въ № 8.

ШИШКИНЪ, И. И.

30. «Корабельная роща». Пріобр. Е. И. Величествомъ для Русскаго Музея Имп. Александра III въ СПб. Фототипія К. А. Фишера въ Москвѣ.—къ стр. 113.

31, 32. Два рисунка 1857 г. (изъ собранія В. Е. Маковскаго). Фототипія К. А. Фишера въ Москвѣ.—къ стр. 326.

ЭДЕЛЬФЕЛЬТЪ.

33. Иллюстрація къ поэмѣ «Kung Fjalar», Рунеберга. Хромолитографія въ 15 красокъ Tilgman & C-ie въ Гельсингфорсѣ.—къ стр. 575.

II. Съ художественно-промышленныхъ предметовъ.

БЁМЪ, Е. М.

34. Стеклянные эмальированные сосуды, исполн. по ея рисункамъ на Дядьковской хрустальной фабрикѣ г. Мальцова. Хромолитографія Р. Р. Голике въ СПб.—къ стр. 813.

БАРЫШНИКОВЪ, А.

35. Проектъ иконостаса на званіе ученаго рисовальщика. Фототипія А. И. Вильборга въ СПб.—къ стр. 394.

ПАШКОВЪ, Н.

36. Проектъ иконостаса на званіе ученаго рисовальщика. Фототипія А. И. Вильборга въ СПб.—къ стр. 296.

СѢМЕЧКИНА, Т. Б.

37. «Книжница графа А. Н. Толстого», по проекту И. П. Ропета. Фототипія А. И. Вильборга въ СПб.—къ стр 102.

38. «Ваза большого огня». (Имп. Фарфороваго Завода въ СПбургѣ, времени Имп. Николая II). Хромолитографія Р. Р. Голике въ СПб.—къ стр. 318.

ВАНЪ-ДЕЙКЪ.

39. «Голова ребенка» (въ галл. Ст. Марко въ Римѣ), рис. на камнѣ прямо съ оригинала В. В. Кореневъ.—къ стр. 562.

ЛАМПИ.

40. «Портретъ гр. Потоцкой», грав. на деревѣ Н. П. Павловъ.—къ стр. 614.

РЕМБРАНДТЪ.

41. «Голова мальчика» (въ Имп. Эрмитажѣ). Грав. на деревѣ А. Троицкій.—къ стр. 611.

42. «Портретъ Равина» (въ Берлинской Націон. галлереѣ), рис. на камнѣ прямо съ оригинала В. В. Кореневъ.—къ стр. 839.

b) ВЪ ТЕКСТѢ.

I. По Русскому Искусству.

1. Съ картинъ и рисунковъ.

ВИНОГРАДОВЪ, С.

79. «Нищіе»,—стр. 606.

ГЕ, Н. Н.

80. «Петръ I и царевичъ Алексѣй», 1871 (въ Моск. галл. Третьяковыхъ),—стр. 35.

81. «Екатерина II у гроба Елисаветы» (рис.),—стр. 713.

82. Портр. Н. И. Костомарова (рис.), —стр. 713.

ГРАНДКОВСКІЙ, Н. К.

83. «Вдовецъ»,—стр. 605.

ДМИТРІЕВЪ-ОРЕНБУРГСКІЙ, Н. Д.

84. «Утопленникъ», 1868 (въ Русскомъ Музеѣ Имп. Александра III),—стр. 405.

ДУБОВСКОЙ, Н. Н.

85. «Зима», 1890 (въ Моск. галл. бр. Третьяковыхъ),—стр. 46.

ЗАРУБИНЪ, В. И.

86. «Сумерки» (съ оригин. рис. художника).—стр. 588.

ИВАНОВЪ, А. А.

87. «Женихъ compagnuolo, выбирающій серьги для своей невѣсты», 1838 (аквар., пріобр. Государемъ Императоромъ для Русс. Музея Имп. Александра III),—стр. 116.

ИВАНОВЪ, С. В.

88. «Въ лѣсу», памяти Св. Стефана Пермскаго,—стр. 603.

КАНДАУРОВЪ, А. И.

89. «Сраженный рыцарь», изъ Пушкина (съ оригин. рис. художника),—стр. 597.

КАСАТКИНЪ, Н. А.

90. «Углекопы—смѣна», 1896 (въ Моск. галл. бр. Третьяковыхъ),—стр. 48.

КИШИНЕВСКІЙ, С. Я.

91. «А могъ бы быть человѣкомъ» (съ оригин. рис.),—стр. 937.

92. «На дачѣ», пастель,—стр. 937.

КЛОДТЪ, М. П.

93. «Милостыня Царицы», —стр. 44.

КОРИНЪ, А. М.

94. «Передъ уходомъ въ гимназію»,—стр. 608.

КРАМСКОЙ, И. Н.

95. «Неутѣшное горе», 1884 (въ Моск. галл. бр. Третьяковыхъ),—стр. 39.

96. Портретъ гр. Л. Н. Толстого, 1873 (въ Моск. галл. Третьяковыхъ). Съ оригин. рисунка сдѣланнаго художникомъ для Н. П. Собко въ 1882 г.,—стр. 997.

97. Портр. И. И. Шишкина, 1873 (въ Моск. галл. Третьяковыхъ). Съ оригин. рисунка, сдѣланнаго художникомъ для Н. П. Собко,—стр. 393.

98. Портр. Н. А. Ярошенко (съ рис. въ Моск. галл. Третьяковыхъ),—стр. 397.

КУЗНЕЦОВЪ, Н. Д.

99. «Послѣ обѣда», 1888 (въ Моск. галл. Третьяковыхъ),—стр. 45.

ЛЕБЕДЕВЪ, К. В.

100. «Угощеніе шута», 1892,—стр. 44.

ЛЕМОХЪ, К. В.

101. «Новое знакомство» (собственность Государыни Императрицы Маріи Ѳеодоровны),—стр. 42.

МАКОВСКІЙ, А. В.

102. «Съ барчукомъ на охоту»,—стр. 607.

МАКОВСКІЙ, В. Е.

103. «Благотворительница», 1878,—стр. 37.

104. «Снохачъ», 1889,—стр. 37.

105. «Помѣшали», 1891,—стр. 37.

МАКСИМОВЪ, В. М.

106. «Приходъ колдуна на свадьбу», 1875 (въ Моск. гал. Третьяковыхъ). Съ оригин. рисунка, сдѣланнаго художникомъ для Н. П. Собко въ 1882 г.,—стр. 36.

МАНИЗЕРЪ? МАНЬЯМЪ?

107. «По дорогѣ въ Кіевъ»,—стр. 936.

МЯСОѢДОВЪ, Г. Г.

108. «Земство обѣдаетъ», 1872 (въ Моск. гал. Третьяковыхъ),—стр. 36.

ПЕРОВЪ, В. Г.

109. «Охотники на привалѣ», 1871 (въ Моск. гал. Третьяковыхъ), стр. 35.

110. «Пугачевскій бунтъ», 1879 (картина, пріобр. Государемъ Императоромъ для Русс. Музея Имп. Александра III),—стр. 114.

111. «Первые русскіе христіане», 1880 (тоже),—стр. 114.

ПЕТЦОЛЬДЪ, А. П.

112. Портретъ В. И. Григоровича, 1846 г. (въ Моск. галлереѣ Третьяковыхъ),—стр. 9.

ПИМОНЕНКО, Н. К.

113. «Жертва фанатизма»,—стр. 604.

ПОЗДНѢЕВЪ, В.

114. «Вдовецъ»,—стр. 230.

ПОЛѢНОВЪ, В. Д.

115. «Бабушкинъ садъ», 1878 (въ Моск. гал. Третьяковыхъ). Съ оригин. рисунка, сдѣланнаго художникомъ для Н. П. Собко въ 1882,—стр. 45.

ПРЯНИШНИКОВЪ, И. М.

116. «Порожняки», 1872 (въ Моск. гал. Третьяковыхъ),—стр. 42.

ПУРВИТЪ, В. Е.

117. «Послѣдній снѣгъ» (съ оригин. рис. художника),—стр. 586.

РАЧКОВЪ, Н. Е.

118. «У воротъ», 1871 (въ Моск. гал. Третьяковыхъ). Съ оригин. рис., сдѣланнаго художникомъ для Н. П. Собко въ 1882,—стр. 883.

119. «Бабушка и внучка», 1881 г. (изъ собр. г. Рукавишникова), тоже,—стр. 883.

РУЩИЦЪ, Ф. Э.

120. «Земля» (съ оригин. рис. художника),—стр. 587.

РЫЛОВЪ, А. А.

121. «Подъ сѣнью дремучаго бора» (съ оригин. рис. художника),—стр. 590.

РѢПИНЪ, И. Е.

122. «Не ждали», 1884 (въ Моск. гал. бр. Третьяковыхъ), съ офорта В. Матэ, стр. 40.

123. «Графъ Л. Толстой въ своемъ рабочемъ кабинетѣ» грав. на деревѣ В. Матэ,—стр. 101.

124. Портр. г. Тарновскаго, стр. 821.

САВИЦКІЙ, К. А.

125. «Встрѣча иконы», 1877 (въ Моск. гал. Третьяковыхъ). Съ оригин. рисунка, сдѣланнаго художникомъ для Н. П. Собко въ 1882 г.,—стр. 38.

САВРАСОВЪ, А. К.

126. «Грачи прилетѣли, весна», 1871 (въ Моск. галлереѣ Третьяковыхъ),—стр. 45.

СВЕРЧКОВЪ, Н. Е.

127. «Помѣщикъ въ дорогѣ» (съ рис., сдѣланнаго авторомъ для Н. П. Собко въ 1882 г.,—стр. 407.

128. «Ледоколъ» (съ рис., сдѣланнаго

автором для Н. П. Собко въ 1882 г.),—стр. 407.

СОКОЛОВЪ, А. П.

129. Аквар. портр. Н. Н. Ендогурова, 1889,—стр. 404.

СУРИКОВЪ, В. И.

130. «Утро стрѣлецкой казни», 1880 (въ Моск. галл. Третьяковыхъ). Съ ориг. рис., сдѣланнаго художникомъ для Н. П. Собко въ 1882 г.,—стр. 38.

ТИМЪ, В. Ѳ.

131. Портр. Н. В. Кукольника (изъ «Русск. Худож. Листка» 1852),—стр. 12.

ФОТОГРАФІЯ СОВРЕМЕННАЯ 1860-хъ ГОДОВЪ.

132. Портр. А. Н. Струговщикова (въ Имп. Публ. Библ.),—стр. 24.

ХАРЛАМОВЪ, Н. Н., Образа:

133. Рождество Христово для иконостаса русской церкви въ Вѣнѣ, стр. 862.

134. Крещеніе Іисуса Христа, стр. 863.

ХАРЛАМОВА УЧЕНИКИ ВЪ С. ХОЛУѢ.

135—136. «1-й и 4-й дни творенія», пис. въ церкви с. Тейкова, стр. 864.

137. «Всемогущій Спасъ», стр. 860.

ХИМОНА, Н. П.

138. «Лѣтній вечеръ» (съ оригин. рис. художника),—стр 589.

ШИШКИНЪ, И. И.

139. «Еловый лѣсъ» (изъ собр. П. А. Щепочкина). Съ ориг. рис., сдѣланнаго авторомъ для Н. П. Собко въ 1882 г.,—стр. 396.

140. «Рожь» (въ Моск. галл. Третьяковыхъ). Съ ориг. рисунка автора, сдѣланнаго для Н. П. Собко въ 1882 г.,—стр. 395.

141. «Въ сосновомъ лѣсу», 1892,—стр. 46.

ЭТТИНГЕРЪ, М.

142. Портр. Н. Е. Сверчкова, пастель,—стр. 406.

ЯРОШЕНКО, Н. А.

143. «Всюду жизнь», 1888 (въ Моск. галл. Третьяковыхъ),—стр. 41.

144. «Всюду жизнь» (съ рис. изъ собранія Н. Е. Цвѣткова въ Москвѣ),—стр. 399.

145. «Слѣпцы» (съ рис. изъ собранія Н. Е. Цвѣткова въ Москвѣ),—стр. 398.

ЩЕРБАЧЕВЪ, А. А.

146. Фотографія группы членовъ и экспонентовъ «Товарищества передвижныхъ выставокъ», стр. 33.

2. Съ картинъ польскихъ и финляндскихъ живописцевъ.

БОЗНАНСКАЯ.

147. «Мать съ ребенкомъ»,—стр. 813.

ВЕЙСЪ.

148. «Мрачныя думы»,—стр. 816.

ГАЛЛЕНЪ.

149. Портретъ молодой дѣвушки,—стр. 576.

ЕРНФЕЛЬДТЪ.

150. Портретъ сына,—стр. 578.

151. Марина,—стр. 579.

ЛИНДГОЛЬМЪ.

152. Марина,—стр. 579.

ПАНКЕВИЧЪ.

153. Портр. дамы съ ребенкомъ,—стр. 814.

ХЕЛМОНСКІЙ.

154. «Четверка лошадей»,—стр. 812.

ЭДЕЛЬФЕЛЬДТЪ.

155. «Діана»,—стр. 577.

156. «На далекой шхерѣ»,—стр. 577.

3. Съ скульптурныхъ произведеній.

РИСЪ, Т. Θ.

157. «Вѣдьма»,—стр. 271.
158. «Дѣвушка-лунатикъ»,—стр. 270.
159. «Люциферъ»,—стр. 268 и 269.
160. «Смерть»,—стр. 272.
161. «За работой бюста Марка Твэна»,—стр. 267.

4. Съ архитектурныхъ сооруженій.

ВЕРЕЩАГИНЪ, В. В.

162. Проектъ торговыхъ рядовъ въ Москвѣ (въ Моск. галл. Третьяковыхъ),—стр. 99.

КОТОВЪ, Г. И.

163. Русская церковь въ Вѣнѣ: первоначальный проектъ,—стр. 737.
164—167. Два общихъ вида, крыльцо и иконостасъ, — стр. 735, 736, 737, 739.

КРАСНОВЪ, Н. П.

168—170. Дворецъ В. К. Петра Николаевича «Дюльберъ» въ Крыму: три наружныхъ вида,—стр. 731, 732, 733.

МЕСМАХЕРЪ, М. Е.

171—172. Русскій отдѣлъ Музея бар. Штиглица (два вида),—стр. 870 и 871.

ПОПОВЪ, А. М., и ШЕРВУДЪ, Историческій Музей въ Москвѣ:

173. Внѣшній видъ Музея,—стр. 514.
174. Главная лѣстница Музея,—стр. 516.
175. 4-я зала Музея съ фресками проф. Семирадскаго,—стр. 523.
176. Владимірская зала,—стр. 629.

ПРАХОВЪ, А. В.

177. Владимірскій соборъ въ Кіевѣ: планъ и разрѣзъ,—стр. 181.

РЕРИХЪ, Н. К.

177. Крыльцо древней дерев. церкви въ стар. Ладогѣ,—стр. 724.
178. Крѣпость въ старой Ладогѣ,—стр. 719.
179. Звонница Кремля Новгородскаго,—стр. 725.
180. Церковь Спаса въ Нередицѣ,—стр. 729.

СОЛОВЬЕВЪ, С. У.

181—182. Музей Строгановскаго Училища: Русская и восточная залы,—стр. 288, 289.

5) Съ орнаментовъ Владимірскаго собора въ Кіевѣ.

ВАСНЕЦОВЪ, В. М.

183—184. Два въ краскахъ (исполн. у С. В. Кульженко въ Кіевѣ), стр. 137.
185—187. Три безъ красокъ, стр. 177.
188—189. Два безъ красокъ, стр. 178.
190. Еще одинъ безъ красокъ, стр. 179.

ВРУБЕЛЬ, М. А.

191. Одинъ въ краскахъ, стр. 137.
192—193. Два безъ красокъ, стр. 179.
194—195. Еще два безъ красокъ, стр. 180.

МАМОНТОВЪ, А. С.

196. Одинъ безъ красокъ, стр. 178.

6) Съ произведеній народнаго творчества.

197—221. Писанки (расписныя яйца народнаго производства), 25-ть снимковъ въ краскахъ,—стр. 540, 541, 544, 545.
222. «Аника воинъ и смерть», рус. народ. картинка XVIII в., стр. 475.
223. «Смерть на блѣдномъ конѣ», рус. народ. картинка XVII в.,—стр. 475.
224. «Смерть у смертнаго одра св.

Өеодоры изъ «Житія Василія Новаго» въ рукоп. Сборникѣ XVII в. Общ. любит. древн. письм., стр. 474.

225. «Смерть, ожидающая пирующихъ на вечерѣ» изъ «Слова Палладія» въ рукоп. Сборникѣ XVIII в. Общ. любит. древн. письм.,—стр. 479.

7) Съ художественно-промышленныхъ предметовъ.

I) ДРЕВНИХЪ.

A) Для ознакомленія съ различными способами воспроизведенія:

Эмальированная линейка русской раб. XVII—XVIII в. (изъ Музея Имп. Общ. Поощр. Худож.).

а) Съ чисто-ручными.

226. Гравюра крѣпкой водкой А. И. Парамонова,—стр. 251.

227. Гравюра на деревѣ К. А. Зоммеръ,—стр. 185.

228. Литографія П. Н. Соколова,—стр. 187.

229. Хромолитографія В. Браунбрикъ,—стр. 189.

b) Съ полу-ручными полу-механическими.

230. Цинкографія съ рисунка перомъ Н. К. Рериха,—стр. 191.

231. Съ рисунка Н. П. Химона на бѣлой бумагѣ, переведеннаго на цинкъ,—стр. 253.

232. Цинкографія съ рисунка Н. П. Химона на тоновой бумагѣ, стр. 255.

233. Уменьшенная копія съ рисунка очеркомъ,—стр. 263.

с) Съ чисто-механическими.

234. Автотипія Вильборга, стр. 193.

235. Хромоавтотипія А. И. Вильборга,—стр. 257.

236. Фототипія А. И. Вильборга,—стр. 259.

237. Хромофототипія А. И. Вильборга,—стр. 261.

B) Могущихъ служить мотивами для современныхъ издѣлій.

238. Бляха отъ сбруи, старой русской работы (въ Музеѣ Имп. Общ. Поощр. Худож.), стр. 194.

239. Большая бляха, изображающая многоголоваго змѣя съ драконьими головами (изъ собр. П. И. Щукина въ Москвѣ), стр. 917.

240. Изображеніе крылатаго существа съ человѣческой и звѣриной головами (изъ собр. П. И. Щукина въ Москвѣ), стр. 915.

241. Изображеніе хищной птицы съ нагой человѣческой фигурой по рединѣ и съ звѣриными (драконьими) головами по краямъ (изъ собр. Казан. Общ-ва Археол.), стр. 915.

242. Бронзовое изображеніе коршуна (изъ Усть-Сысольскаго уѣзда), стр. 915.

C) Показывающихъ состояніе разныхъ производствъ въ различныя времена.

(Изъ Моск. Историческаго Музея).

а) Деревянныя издѣлія.

243. Рѣзное раскрашенное украшеніе, старой русской работы (въ краскахъ),—стр. 513.

244. Рѣзное деревянное украшеніе,—стр. 634.

245. Окно отъ избы (верхнее),—стр. 637.

246. Сундуки, укладки и подголовники XVII—XVIII в.,—стр. 634.

247. Сундукъ XVII—XVIII в.,—стр. 635.

248. Изображеніе птицы сиринъ на крышкѣ внутри сундука,—стр. 635.

в) Металлическія издѣлія (бронзовыя, серебряныя и золотыя):

Разныя украшенія:

249—250. Височныя кольца Московскаго типа,—стр. 526.

251—252. Височныя кольца поздняго Московскаго типа,—стр. 526.

253. Гривна бронзовая изъ Тамбовской губ.,—стр. 527.

254. Пряжка бронзовая, изъ Тамбовской губ.,—стр. 527.

255. Бронзовое наверше (подвѣска), со ст. Казбекъ,—стр. 520.

256—257. Бронзовыя украшенія съ эмалью, «готскаго стиля», изъ Калужской губ. (находка г. Булычева),—стр. 528.

258. Серебряное ожерелье, найденное близъ древняго Биляреска, Казанской губ.,—стр. 528.

259—260. Золотыя, украшенныя сапфирами и жемчугомъ застежки, со ст. Романовская, обл. В. Д.,—стр. 526.

261. Золотыя застежки съ пояса, изъ Керча,—стр. 530.

262. Золотая пряжка съ гранатами, «готскаго стиля», изъ Керчи,—стр. 625.

263. Серебряный съ чернедью медальонъ (часть бармъ), XII-XIII в.,—стр. 630.

264. Крестъ-энколпіонъ, зеленомѣдный,—стр. 626.

265. Бронзовый крестъ съ желтой и красной эмалью, «варварскаго стиля», изъ Черниговской губ.,—стр. 626.

Утварь.

266. Бронзовая лампада, изъ Херсонеса,—стр. 623.

267. Лампада бронзовая XII—XIII в., изъ городища Вщижъ, Орловской губ.,—стр. 631.

268. Бронзовый топорикъ изъ Кобаньскаго могильника,—стр. 520.

269. Желѣзный топорикъ, украшенный серебромъ, чернедью и золотомъ, XII—XIII в., стр. 626.

270. Ножъ съ рукояткою, украшенной финифтью, XVII в.,—стр. 627.

271. Ножъ съ рукояткою, украшенный росписною финифтью XVII в.,—стр. 627.

272—273. Турьи рога въ серебряной золоченой оправѣ, X в., изъ кургана близъ Чернигова,—стр. 525.

274. Серебряный сосудъ изъ Сибири (Тобольской губ.),—стр. 528.

275. Серебряная чаша, со ст. Казбекъ,—стр. 520.

276. Серебряная съ позолотой тарелка, изъ станицы Маринской, Кубанской обл.,—стр. 529.

277—278. Посуда мѣдная, покрытая бѣлой эмалью, XVIII в.,—стр. 627.

279. Серебряная, мѣдная и оловянная посуда, XVII в.,—стр. 633.

c) Каменныя издѣлія.

280. Фрагментъ съ барельефомъ изъ бѣлаго мрамора, изъ Ольвіи,—531.

281—283. Три капители изъ бѣлаго мрамора, изъ Херсонеса,— стр. 624.

284—285. Двѣ капители изъ бѣлаго камня отъ Успенскаго собора во Владимірѣ на Клязьмѣ,—стр. 630.

d) Терракотовыя издѣлія.

286. Гипсовая раскрашенная маска, изъ кургана близъ Минусинска,—стр. 529.

287. Комическая терракововая статуетка,—стр. 532.

288. Женская головка изъ терракоты,—стр. 532.

289. Изображеніе богини Астарты изъ терракоты, изъ г. Ольвіи,—стр. 532.

290. Терракотовая скиѳская повозка или арба, изъ Керчи,—стр. 530.

e) Гончарныя и стеклянныя издѣлія.

II. НОВЫХЪ:

A) Съ издѣлій Имп. Фарфороваго и Стекляннаго заводовъ.

a) Образцы бисквита.

b) Образцы муфельной живописи.

c) Образцы фарфора большаго огня.

Образцы рѣзнаго хрусталя.

B) Съ конкурсныхъ рисунковъ.

a) Для вазъ.

в) Для печей и каминовъ.

c) Для подсвѣчника люстры и лампады.

d) Для комнатной обстановки.

ОВЧИННИКОВЪ, П.

333. Рис. для мебели въ стилѣ Empire.—стр. 297.

ШВЕДОВЪ, С.

334. Рис. для обоевъ.—стр. 297.

e) Для стульевъ и кресла изъ Чудскихъ древностей.

РЕРИХЪ, Н. К.

335. Спинка стула—изображенiе ящера (изъ собр. Аспелина); сидѣнье—бляха съ изображенiемъ свернувшагося змѣя; внутри кольца—три антропоморфныхъ головы и подъ ними ящеръ о 2-хъ головахъ (изъ собр. П. И. Щукина),—стр. 916.

336. Спинка кресла—бронзовое изображенiе сокола (изъ Усть-Сысольскаго уѣзда); ручки—мѣдныя изображенiя ящера съ рогомъ (изъ собр. Ѳ. А. Теплоухова); края сидѣнья—орнаментъ чудской бляхи съ изображенiемъ драконьихъ головъ,—стр. 916.

337. Спинка—мѣдное изображенiе птицы, (изъ Чердынскаго уѣзда),—стр. 916.

338. Спинка стула—бляха съ изображенiемъ двухъ звѣрей и головы быка (изъ Гляденовскаго городища); ручка—крылатый драконъ (изъ собр. П. И. Щукина),—стр. 916.

339. Спинка стула—чудской образокъ о 3-хъ человѣческихъ фигурахъ (изъ собр. Ѳ. А. Теплоухова); ножки—рядъ диковинъ, стоящихъ на хвостѣ,—стр. 916.

f) Для открытыхъ писемъ и конвертовъ по задачѣ «Краснаго Креста».

БЕРНШТАМЪ, Ѳ. Г.

340—341. (1-я и 2-я премiя). — стр. 610.

ГЕШВЕНДЪ, Г. А.

342. (3-я премiя).—стр. 611.

КОНДРАТЬЕВЪ, П. П.

343—344. (2-я премiя).—стр. 829.

ПАХОМОВЪ, Д. А.

345—346. (3-я премiя).—стр. 829.

ФИЛОНЕНКО, А. М.

347—349. (1-я премiя).—стр. 828.

g) Обложекъ для Журнала.

БЕНУА, Н. А.

350.—стр. 692.

ЖДАХА, А. И.

351—352. (два проекта).—стр. 690.

ЗЛОТНИКОВЪ, А. Т.

353.—стр. 692.

ПАШКОВЪ, Н. П.

354.—стр. 693.

СЮЗЕВЪ, П. В.

355.—стр. 691

h) Заглавныхъ буквъ (безъ красокъ).

АЛФЕРАКИ, М. А.

356—358. Буквы: В. О. У.—стр. 826.

ЗЛОТНИКОВЪ, А. Т.

359—361. Буквы: В. О. П.—стр. 826.

КУРЧЕВСКIЙ, В. Г.

362—367. Буквы: Д. О. П. М. О. У.—стр. 825.

ПОЗЕМСКIЙ, И. М.

368—370. Буквы: М. О. У.—стр. 825.

i) Заставокъ (безъ красокъ).

ЖДАХА, А. И.

371, 372.—стр. 827.

ПАХОМОВЪ, Д. А.

373, 374.—стр. 827.

ФИЛОНЕНКО, А. М.

375—377.—стр. 827.

a) Заглавныя буквы.

Изъ рукописей въ краскахъ:

378. В—изъ «Псалтиря» 1397 г. въ Имп. Общ. любит. древн. письм. въ СПб.,—стр. 881.

379. В—изъ «Псалтиря» 1481 г. въ томъ же Об-вѣ (Θ. CCLİ),—стр. 1018.

380. В — изъ «Евангелія» XV в. (F. CXXXV), тамъ же,—стр. 49.

381. В—оттуда же,—стр. 61.

382. В—оттуда же,—стр. 65.

383. В—изъ Черногорскаго «Требника» начала XVİİ в. въ И. П. Б. (O. I. № 443),—стр. 919.

384. Г—изъ «Псалтиря» 1397 г. въ Имп. Общ. любит. древ. письм. въ СПБ.,—стр. 7.

385. Д—оттуда же,—стр. 755.

386. И—изъ «Лицеваго Апокалипсиса» XVİ в. въ И. П. Б. (Q. I. № 1138),—стр. 735.

387. К—изъ «Псалтиря» 1397 г. въ Общ. любит. древн. письм. въ СПб.,—стр. 769.

388. К—изъ «Псалтиря» 1481 г. въ томъ же Об-вѣ (Q. CCLİ),—стр. 1009.

389. Н—оттуда же,—стр. 781.

390. О—изъ «Евангелія» XV в. въ Имп. Общ. любит. древн. письм. въ СПб. (F. CXXXV),—стр. 623.

391. О—изъ старинной рукописи въ томъ же Об-вѣ,—стр. 965.

392. П—изъ «Псалтиря» 1397 г.—тамъ же,—стр. 3.

393. П—изъ древней славянской рукописи въ Имп. Публ. Библ.,—стр. 719.

394. П—изъ «Лицеваго Апокалипсиса» XVİ в. въ И. П. Б. (Q. I. № 1138),—стр. 743.

395. Т—изъ старинной рукописи въ Имп.Общ.любит.древн.письм.,—стр. 947.

396. Х—изъ древ.-славян. рукописи въ И. П. Б. въ СПб.,—стр. 914.

397. Ю—изъ «Лицеваго Апокалипсиса» XVİ в. въ И. П. Б. (Q. I. № 1138),—стр. 731.

в) Заставки.

398. Изъ «Псалтиря» 1397 г. въ Имп. Общ. любит. древн. письм. въ СПб. (F. VI),—стр. 413.

399. Изъ «Евангелія» XVİ в. въ Львовскомъ Ставропиг. Институтѣ (№ 232),—стр. 7.

400. Оттуда же,—стр. 49.

401. Оттуда же (внутри—головка херувима со стѣнописи Кіевскаго собора св. Владиміра),—стр. 65.

402. Оттуда же,—стр. 299.

403. Изъ «Лицеваго Апокалипсиса» XVİ в. въ Имп. Публ. Библ., изъ собр. Θ. И. Буслаева (Q. İ. № 1138),—стр. 61.

404. Оттуда же,—стр. 435.

405. Оттуда же,—стр. 453.

406. Изъ «бесѣдъ Іоанна Златоустаго на посланіе ап. Павла къ евреямъ», XVİ в., въ Имп. Публ. Библ. (F. İ. № 755, л. İ),—стр. 3.

407. Изъ Черногорскаго «Требника» начала XVİİ в. въ Имп. Публ. Библ. въ СПб. (O. İ. № 433),—стр. 276.

408. Изъ старинной раскольничьей рукописи о церковномъ пѣніи по крюкамъ, въ Вятск. Епарх. Библ. (по рис. учителя мѣстнаго Реал. Учил. П. С. КУШЕЛЕВА),—стр. 85.

409. Оттуда же,—стр. 867.

410. Заимствованная изъ старинной старообрядческой рукописи (рис. Г. П. АННЕНКОВА),—стр. 285.

411. Изъ «Псалтиря», печ. въ Горараждѣ въ 1529 г.,—стр. 32.

c) Концовки.

412. Изъ Рязанскаго «Евангелія» XİV в. (по рис. Г. П. АННЕНКОВА),—стр. 638.

413. Оттуда же,—стр. 734.

414. Изъ «Лицеваго Апокалипсиса»

XVI в. въ Имп. Публ. Библ. (Q. I. № 1138, изъ собранія Ѳ. И. Буслаева),—стр. 6.

415. Изъ старинной раскольничьей рукописи, о церковномъ пѣніи по крюкамъ, въ Вятск. Епарх. Библ. (съ рис. учителя Реальн. Учил. П. С. КУШЕЛЕВА),—стр. 880.

II. По Восточному Искусству.

1) Съ предметовъ Татарскаго искусства.

Бахчисарайскій фонтанъ.

Внѣшніе виды:

416. Главный дворъ Дворца (отъ входа), стр. 436.
417. Кіоскъ, входъ и дверь 1503 г., стр. 437.
418. Главныя ворота (Менгли-Гирея 1503 г.), стр. 439.
419. Угловая башня гарема Ханскаго Дворца, стр. 446.
420. Надгробный памятникъ Крымъ-Гирея, стр. 446.
421. Кладбище, стр. 438.
422. Фонтанъ въ саду Дворца, стр. 443.
423. Главный входъ во Дворецъ,— комнаты Екатерины II, стр. 445.
424. Золотой Кабинетъ, стр. 445.
425. Ворота въ главный дворъ, постр. кн. Воронцовымъ, стр. 447.

Внутренніе виды:

426. Молельня, стр. 438.
427. Входъ въ зало Совѣта (Дивана), стр. 442.
428. Спальня хана, стр. 444.
429. Изъ цирульни, стр. 444.
430. Нагрудникъ хана во время бритья, стр. 444.
431. Фонтанъ слезъ (Маріи Потоцкой), стр. 441.
432. Золотой Фонтанъ, стр. 441.

2) Съ предметовъ Среднеазіатскаго искусства.

433, 434. Кафели (въ краскахъ), стр. 195 и 202.

Гончарныя блюда (въ краскахъ):

435, 436. № I и II, раб. Абду-Фаиза Кулолчи въ Самаркандѣ, старин. сартскаго рисунка (Кадыма), стр. 195.
437. № III, купл. у Уста-Аминбаева въ Самаркандѣ въ 1896 г.,—тоже, стр. 198.
438, 439. № IV — V, купл. въ Ката-Курганѣ—подражанія фабричной матеріи, стр. 199.
440. № VI, купл. на базарѣ въ Самаркандѣ въ 1896 г.,—слабаго рисунка, но своеобразной окраски, стр. 202.

III. По Иностранному Искусству.

1) Съ картинъ иностранныхъ художниковъ.

АДАНЪ, А.-Э.

442. «Мощехранительница», стр. 795.

БОННА, Л.-Ж.-Ф.

443. «Страна Басковъ — Св. Іоаннъ Люцскій», стр. 790.

БУГЕРО, В.-А.

444. «Восхищеніе», стр. 793.

ВАННИ, Андреа-дель.

445. «Тріумфъ Смерти», картина XVI в. въ Акад. Худ. въ Сіенѣ, стр. 471.

ВАНЪ-ДЕЙКЪ, А.

446. Собственный портретъ», стр. 546.
447. Портретъ Изаб. Брандтъ (№ 375 въ Имп. Эрмитажѣ), стр. 552.
448. Портретъ Вильгельма II Нассаускаго (№ 611 въ Имп. Эрмит.), стр. 648.
449. Портр. медика Л. Магаркейлюса, (№ 632 въ Имп. Эрмитажѣ), стр. 652.
450. Портретъ Ю. Сутермана, стр. 561.
451. Портр. сэра Уортона (№ 616 въ Имп. Эрмитажѣ), стр. 649.
452. Портр. сэра Т. Челонера (№ 620 въ Имп. Эрмитажѣ), стр. 651.
453. Портр. женскій (№ 581 въ Имп. Эрмит.), стр. 555.
454. Портр. мужской (№ 580 въ Имп. Эрмит.), стр. 554.
455. Портр. молодого человѣка (№ 628 въ Имп. Эрмит.), стр. 557.
456. Семейный портретъ. (№ 627 въ Имп. Эрмитажѣ), стр. 650.
457. «Богородица съ куропатками» (№ 603 въ Имп. Эрмит.), стр. 642.
458. «Невѣріе св. Ѳомы» (№ 607 въ Имп. Эрмит.), стр. 640.

ВЕЛАСКЕЦЪ.

459. Собств. портр., стр. 973.
460. Портр. папы Иннокентія X (№ 418 въ Имп. Эрмит.), стр. 995.
461. Портр. гр. Оливареца (№ 421 тамъ же), стр. 994.
462. Портр. короля Филиппа IV (№ 419 тамъ же), стр. 992.
463. Бахусъ (въ Мадридскомъ Музеѣ Прадо), стр. 978.
464. «Сдача Бреды» (тамъ же), стр. 988.
465. «Кузница Вулкана» (тамъ же), стр. 980.
466. «Вѣнчаніе Пресв. Дѣвы» (тамъ же), стр. 984.
467. «Распятіе» (тамъ же), стр. 982.

ГРАХАМЪ, Т.

468. «Итальяночка», стр. 1035.

ДЕМОНЪ-БРЕТОНЪ, г-жа В.

469. «Рыбакъ», стр. 792.

ДИНЕ, А.-Э.

470. «Месть дѣтей Антара, стр. 787.

ЖЕРВЕКСЪ, А.

471. «На яхтѣ въ Архипелагѣ», стр. 796.

ЖИРАРДО, А. А.

472. «Маленькая принцесса», стр. 327.
473. «Еврейскій праздникъ въ Тангерѣ», стр. 327.
474. «Отдыхъ арабовъ на террасѣ», стр. 328.
475. «Женщины на кладбищѣ», стр. 328.

ЖОФФРУА, Ж.

476. «На рынкѣ въ Бельвилѣ, стр. 794.

КНОПФЪ, Ф.

477. «Голубое крыло», стр. 203.

КОРМОНЪ, Ф.

478. «Каинъ», стр. 159.
479. «Кремень», стр. 156.
480. «Кузнецы», стр. 157.
481. «Охотники», стр. 157.
482. «Первобытный человѣкъ», стр. 156.
483. «Шествіе человѣческихъ поколѣній», стр. 158.

КОСЬМЫ ИНДИКОПЛАВА рукопись VII—VIII в. въ Ватиканской библіотикѣ.

484. «Изображеніе смерти», стр. 470.

ЛЕВИ-ДЮРМЕРЪ, Л.

485. «Вихрь», стр. 665.
486. «Ева», стр. 667.
487. «Жила была царевна», стр. 666.
488. «Ночное», стр. 668.
489. «Ночь», стр. 669.
490. «Портретъ Роденбаха», стр. 662.

ЛЕЙСЪ, Г.

491, 492. Картины въ залѣ его имени

въ Антверпенской ратушѣ, стр. 206, 207.

ЛЕКИФЪ IV в. до Р. Х. въ Британскомъ музеѣ.

493. «Погребеніе умершаго юноши обоими братьями-геніями: смертью и сномъ», стр. 469.

ЛОРАНСЪ, Ж.-П.

494. «Тулуза противъ Монфора», стр. 800.

МОРЕТТО-да-БРЕШІА.

495. «Благовѣщеніе», стр. 776.
496. «Мадонна въ славѣ со Святыми», стр. 777.
497. «Мадонна на тронѣ», стр. 779.
498. «Св. Николай, представляющій дѣтей Св. Дѣвѣ», стр. 776.
499. «Св. Семейство», стр. 779.
500. «Св. Иустина съ другими Святыми», стр. 777.

МОРОНИ.

501. «Пресв. Дѣва съ Младенцемъ и Святыми», стр. 780.

ОРГАНЬЯ, Андреа.

502. «Тріумфъ смерти», фреска XIV в. на Кампо-Санто въ Пизѣ, стр. 472.

ПЮВИСЪ-ДЕ-ШАВАНЪ, П.

503. «Св. Женевьева взираетъ на спящій городъ», стр. 325.

РЕМБРАНДТЪ.

504. «Бесѣда Христа съ Самарянкою» (новая картина въ Имп. Эрмитажѣ), стр. 105.

РОЛЬ, А.-Ф.

505. «Закладка моста Имп. Александра III, въ Парижѣ въ присутствіи Ихъ Величествъ», стр. 804.

РОШГРОССЪ, Ж.-А.

506. «Убіеніе императора Геты», стр. 802.

СТЕВЕНСЪ, А.

507. «Дама въ розовомъ», стр. 209.

СТЭНЪ, Янъ.

Картины его въ Имп. Эрмитажѣ:

508. «Больная и врачъ», стр. 896.
509. «Больной старикъ», стр. 896.
510. «Выборъ между старостью и молодостью, стр. 910.
511. «Гуляки», стр. 910.
512. «Веселые музыканты, стр. 904.
513. «Крестьянская свадьба», стр. 898.
514. «Эсфирь передъ Артаксерксомъ», стр. 908.

УАЛЬТОНЪ, Е. А.

515. «Солнечные часы», стр. 1035.

УИСТЛЕРЪ, І. Макъ-Нейль.

516. «Трувиль», стр. 1037.

ТАТТЕГРЕНЪ, Ф.

517. «Взятіе Сенъ-Кентена приступомъ», стр. 801.

ФАНТЕНЪ-ЛАТУРЪ, И.-А.-М.-Т.

518. «Купальщицы», стр. 799.

ЭЛЬСТЕЙМЕРЪ, А.

519. «Апостолъ Павелъ на островѣ Мальтѣ» (въ Имп. Эрмит.), стр. 112.

ЭННЕРЪ, М. Т.

520. «Этюдъ умершаго», стр. 781.

2) Съ скульптурныхъ произведеній.

БЕНЛІУРО и СУСИЛЬЯ.

521. «Статуя Веласкеца въ Севильѣ», стр. 1041.

ВАЛЬГРЕНЪ, В.

522—524. «Сцены изъ земной жизни Христа», стр. 343.

ГАРДЕНЪ, Ж.

525. «Тигры», стр. 341.

ДАМПТЪ, Ж.

526. «Время уносящее любовь», стр. 342.

ДЕВИНЬ.

527. «Бронзовая группа у Дворца Искусствъ въ Брюсселѣ», стр. 216.

КАРЛЕЗЪ, А.

528. «Бюстъ мальчика», стр. 329.

529. «Оазская нимфа», стр. 330.

МАРИНАСЪ.

530. «Статуя Веласкеца въ Мадридѣ», стр. 1041.

САМУЭЛЬ.

531. «Группа въ залѣ Колоніальнаго дворца въ Терверенѣ», стр. 219.

СИМОНИСЪ, М.

532. «Статуя Годфрида Бульонскаго въ Брюсселѣ», стр. 211.

СТЕППЕНЪ, Ванъ-денъ.

533. «Бронзовая группа у Дворца Искусствъ въ Брюсселѣ», стр. 217.

3) Съ художественно-промышленныхъ предметовъ.

a) Металлическихъ:

АНКАРЪ.

534. Фонарь изъ кованаго желѣза, стр. 222.

ВАЛЬГРЕНЪ, В.

535. Бронзовая люстра, стр. 344.

536. Маленькая группа, стр. 580.

ЛЯЛИКЪ, Рене.

537. Подвѣска, стр. 355.

НОККЪ, Анри.

538. Зеркало, стр. 355.

539. Подвѣски и серьги, стр. 455.

b) Хрустальныхъ и гончарныхъ:

ГАЛЛЕ, Эмиль.

540. Хрусталь (вазы и кувшины), стр. 345.

ДАЛЬПАЙРА и ЛЕСБРОСЪ.

541 — 542. Поливы большого огня (кувшины), стр. 354.

ЛЕЛЬЕВРЪ, Еженъ.

543. «Ваза-присъ», стр. 351.

КОПЕНГАГЕНСКОЙ КОРОЛЕВСКОЙ МАНУФАКТУРЫ.

(Въ томъ числѣ предметы, принадлежащія Государю Императору, Государынямъ Императрицамъ, Наслѣднику, В. К. Александру Михаиловичу и проч.).

544. «Блюдо съ ласточками», стр. 762.

545. «Блюдо съ лебедями», стр. 763.

546. «Блюдо съ птицами, стр. 763.

547. «Блюдо съ рыбами», стр. 762.

548. «Блюдо съ утятами», стр. 763.

549. «Ваза—медвѣдь», стр. 766.

550—552. Три «вазы съ животными».

553—554. Два «cache-pot съ маринами», стр. 765.

555—561. Семь «вазъ съ разными птицами и рыбами», стр. 764.

562. «Ваза съ цвѣтами и птицами», стр. 767.

563. «Пластинка съ утками», стр. 755.

564. «Японскій рисунокъ, послужившій мотивомъ для датской вазы»,— стр. 761.

c) Деревянныхъ:

АНКАРЪ, М.

565. «Дверь» и «этажерка», стр. 221.

БАФФЬЕ, Жанъ.

566—568. «Каминъ» и два «кронштейна съ кувшинами», стр. 352.

569. «Часы-умывальникъ», стр. 353.

ГАЛЛЕ, Эмиль.

570. «Лотарингская флора», деревянная мозаика, стр. 345.

571. «Стулъ наборной работы», стр. 345.

МАЖОРЕЛЬ, Луи.

Мебель наборной работы:

572—573. Два «шкафика», стр. 347.

574. «Трельяжъ», стр. 348.

575. «Этажерка», стр. 349.

576. «Ширмы», стр. 350.

d) Образцы вышивокъ на швейной машинѣ сист. ЗИНГЕРЪ.

577 — 578. (Въ краскахъ), стр. 683. 688.

579 — 580. (Безъ красокъ), стр. 685. 686.

4) Съ архитектурныхъ сооруженій.

АНКАРЪ.

581. «Фасадъ дома», стр. 218.

АНКАРЪ и КРЕСПЕНЪ.

582. «Зала слоновой кости», стр. 220.

БАЛА.

583. «Дворецъ Искусствъ въ Брюсселѣ», стр. 215.

БРЕФАНДИЛЬ, Ш.

584. Замокъ «Робертсо» въ Эльзасѣ, стр. 357.
585, 586. Вилла «Параду», стр. 358.
587. Замокъ «Прель», стр. 360.
588. Лѣстница въ Замкѣ «Прель», стр. 359.

ПУЛАЭРТЪ.

589, 590. Дворецъ Юстиціи въ Брюсселѣ, стр. 212. 213.

5) Съ художественныхъ афишъ.

БЕНАРЪ, А.

591. Рисунокъ для афиши, стр. 223.

КРЕСПЕНЪ.

592. Афиша для лабораторіи Гольдшмидта, стр. 224.
593. ИСПАНСКАГО ХУДОЖНИКА —для боя быковъ, стр. 1042.

6) Съ открытыхъ писемъ.

594. Американскаго—въ память Колумбійской всемірной выставки, стр. 673.
595. Вѣнскаго (съ жанровой сценой), стр. 674.
596. Голландскаго (съ костюмными изображеніями), стр. 675.
597. Дюссельдорфскаго (съ Лорелеей), стр. 676.
598. Зальцбургскаго (съ видомъ Преторіума близъ Гамбурга), стр. 672.
599. Карлсруэскаго (съ жанровымъ рисункомъ), стр. 673.
600. Лейпцигскаго (на смерть Бисмарка), стр. 678.
601. Нюренбергскаго (съ жанровой сценой), стр. 674.
602. Нѣмецкаго (съ музыкальнымъ мотивомъ), стр. 682.
603. Палестинскаго—на путешествіе Вильгельма II къ Св. мѣстамъ, стр. 670.
604. Флорентійскаго (съ видами зданій), стр. 672.
605. Шварцвальдскаго (съ костюмными изображеніями), стр. 675.

7) Съ заставокъ и буквъ,

въ краскахъ изъ рукописей:

606. Заставка изъ Меровингскаго Четвероевангелія на латинскомъ языкѣ, VIII в., въ Имп. Публ. Библ. (Fv. I. № 8).—стр. 323.
607. Тоже, оттуда же.—стр. 874.
608. Буква Р—оттуда.—стр. 891.
609. С—изъ греческ. «Евангелія» XII в. въ И. П. Б. въ Спб. (№ CCXXIII), —стр. 929.

610. Многоцвѣтная обложка въ современномъ стилѣ, съ рис. В. П. ШНЕЙДЕРЪ (при всѣхъ 9-ти выпускахъ).



АЛФАВИТНЫЕ УКАЗАТЕЛИ

АВТОРОВЪ СТАТЕЙ И СНИМКОВЪ,

а также

лицъ, упоминаемыхъ въ текстѣ.

I. Алфавитъ авторовъ статей.

(Римскія цифры означаютъ выпуски, арабскія—страницы; въ скобкахъ же поставлены №№ статей по «Указателю»).

*) Постановка «Снѣгурочки» (въ «Указателѣ» пропущено).

*) Смерть В. В. Тарновскаго и Пушкинскія празднества въ Кіевѣ (въ «Указателѣ» пропущены).

II. АлфавитЪ авторовЪ рисунковЪ.

(Римскія цифры означаютЪ выпуски, арабскія—страницы; вЪ скобкахЪ же поставлены №№ статей по «Указателю»).

*) Въ «Указателѣ» по ошибкѣ: 975, 980 и 988, (вмѣсто: 995, 987 и 989).

Фототипіи, хромофототипіи, автотипіи и цинкографіи:

III. Алфавитъ лицъ, упоминаемыхъ въ Указателяхъ: А) статей и В) снимковъ.

(Цифра послѣ буквы А или В—означаетъ № того или другого Указателя).

